

OBSAH

ŠTÚDIE

- Josef VINAŘ: *Nezastupiteľná role herecké jedinečnosti: vystoupením Stanislavského se herectví vydalo hledat svou duši* 3
- Andrej MAŤAŠÍK: *Generačné preskupovanie v slovenskom divadelníctve* 14
- Miloslav BLAHYNKA: *Podnety Otakara Zicha pre teóriu operného herectva* 27

ROZHLADY

- Anton KRET: *Herec ako objekt kritiky a pedagogiky* 33

PROFILY

- Ladislav ČAVOJSKÝ: *Klasika na jedno použitie? (Smutnohra Jozefa Podhradského Holuby a Šulek)* 37

KRITIKA

- Jana DUDKOVÁ: *O kultúrnych presahoch prekladu (Libuša Vajdová. Sedem životov prekladu)* 64
- Ladislav ČAVOJSKÝ: *Miláčik národa Európanom (Pavol Zemko a kolektív. Európan Ján Palárik)* 67
- Andrej HABLÁK: *Fenomenológia obrazu a fotografie v historickom priereze (Martin Palúch. Vnem v zrkadle fotografie a filmu)* 69
- Dagmar PODMAKOVÁ: *Tichá úcta a rozpomínanie na to, akí sme boli... (Nadežda Lindovská a kolektív autorov. Magda Husáková-Lokvencová. Prvá dáma slovenskej divadelnej réžie)* 71

Hlavný redaktor: Andrej Maťašík

Redakčná rada: Miloslav Blahynka, Ladislav Čavojský, Ida Hledíková, Sylvia Huszár (Maďarsko), Georgij Kovalenko (Rusko), Tatjana Lazorčáková (Česká republika), Nadežda Lindovská, Miloš Mistrík, Danièle Montmarte (Francúzsko), Dagmar Podmaková (predsedníčka), Ján Sládeček, Jan Vedral (Česká republika), Ján Zavarský

Obsah čísla recenzovali: Prof., PhDr. Oliver Bakoš, CSc.
Prof., MgA. Jan Vedral, PhD.

Fotografie reprodukuje z archívu Divadelného ústavu.
Ďalší autori fotografií: Šimon Horna, Vladimír Suchánek

Redakcia urobila všetky kroky smerujúce k zisteniu autorov použitých fotografií. Nositeľov autorských práv k niektorému z použitých diel prosíme, aby nás o tom informovali.

Číslo zostavil: Martin Palúch
Preklady do anglického jazyka: Ivan Palúch

Technická redaktorka: Jana Janíková
Adresa redakcie: Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika

Telefón: ++4212/ 54 777 193
Fax: ++4212/ 54 773 567
E-mail: pfr04@centrum.sk

Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.
Všetky texty sú publikované so súhlasom autora a vydavateľa.
Toto číslo bolo redakčne uzatvorené v marci 2011.

NEZASTUPITELNÁ ROLE HERECKÉ JEDINEČNOSTI: VYSTOUPENÍM STANISLAVSKÉHO SE HERECTVÍ VYDALO HLEDAT SVOU DUŠI

JOSEF VINAŘ

Divadelná fakulta Akademie muzických umění Praha

Abstrakt: Hledání niternosti se ubírá skrze pojetí role emotivity, jako jádra prožívání. Škála emocí se již netematizuje jako žárlivost, vztek, láska an sich, ale jako proměnlivé naladění, které otevírá svět vnitřních zdrojů situací i svět průběžného jednání inscenace jako celku. Herec tak prožívá svou uměleckou osobnost i postavu v tvůrčím napětí. Tato mnohačetnost proměnlivého naladění, koresponduje s mnohačetností vazeb herec – postava – inscenace. Tyto nálezy přináší do své umělecké praxe a úvah Jouvet tak, že je personifikuje. Herec i jeho postava vedou dialog jako vícečetné osobnosti. To vše zakládá duchovní tradici herecké tvorby i výchovy herce. Minulostí se stává tzv. „dokonale vyškolený herec“, připravovaný na učilištích ve jménu nějaké vyhraněné doktríny. Přítomností je kreativní herectví, přesahující rámec pouhého přítomného aktuálního vědomí.

Vystoupením Stanislavského se herectví vydalo hledat svou duši. Klasická herecká metoda vyjadřovala a naplňovala kánon, v němž herec byl zavázán a vycvičen v nárocích norem „správného herectví“, neboť co to je, se tehdy vědělo, „exhibice dikce“ (Artaud). Což tedy znamenalo, že se „správnou dikci učíme“, a nikoliv, že význam slov, situací či vztah, hledáme, postihujeme a artikuluje! Tyto principy se postupně zformovaly a završily. Jejich obecný výraz byl vyjádřen Diderotem. Podobně tomu bylo se způsoby gestické či gestové charakterizace, chůze, směru postoje či pohledů. Bylo možné uvažovat nejenom o jednotlivých složkách a jejich normách, ale i o možné dosažitelné dokonalosti. Ta spočívala v praktickém naplňování kánonu. Za určitých okolností bylo možné jít se podívat na živé, klasické vzory do „Comédie...“ a tyto živé vzory napodobovat nebo se u nich, „jak se to dělá“ učit. A tím jen prodlužovat jejich trvalost. Co učitel, to žák. A potom jen častěji vzpomínat, „jak se to tehdy ještě správně hrálo“.

Vymezená omezenost či omezená vymezenost? Ať tak, či onak, normativita této „klasické metody“ (a nejen této) nás dodnes varuje, že smysl se musí neustále hledat, ověřovat a překračovat. Že tedy „smysl nepatří minulosti“ (Brook). Nebo jinak, že význam se nalézá v čase a je proto stále „proměnlivou a rozvíjenou tradicí“ (Gadamer). Člověk stále kráčí směrem k proměnlivým horizontům a musí na ně reagovat i v herectví. Jinak je snadné ztratit svou duši!

V druhé půli 19. století se stává román určující literární formou, veřejnou tribunu a dějepisem mravů. To způsobil zejména román Paní Bovaryová a díla Tolstoj a posléze i Dostojevského. Tyto romány byly měšťanskými eposy. Divadlo bylo po romantismu oslabeno. Jeho význam a důležitost mu vrátil nejprve Ibsen a posléze Čechov se Strindbergem (Kott).

Příchodem Stanislavského nastal významný posun: nalézt k moderní dramatice adekvátní herectví. A jak posléze i uvidíme, nalézt pro herectví terén, který by odpovídal „duchu své doby“. Toto vystoupení ovšem provází řada dalších okolností.

Nespokojenost části divadelníků, zejména mladé generace, i veřejnosti se způsobem hraní, se samotnou poetikou, smyslem divadla a herectví a v neposlední řadě s manýry hereckých hvězd.

Vedle toho přelom 19. a 20. století a další desetiletí přináší do duchovního prostoru Evropy nové impulsy a směry. Radikální vystoupení Nietzscheho iniciuje nejenom nový pohled na odkaz klasického Řecka, ale otevře i nový impuls k otázkám pojetí individuality, společnosti, morálky, aktivního naplnění nihilismu a vyhlášení nových východisek. Formuje se nová věda, překonávající klasický svět newtonské mechaniky a jejího elementárního determinismu. Skrze svět nového pojetí výtvarného umění se objevují nové horizonty mimeze a počíná se i proměňovat jeviště. Ze scénického výtvarnictví se stává specifická scénografie. I toto vše proniká jako přirozený nárok do terénu divadla, do tvorby uvedených autorů i do pojetí sociálních vztahů.

Šlo o to obrátit pozornost nikoliv jen na techniku „vnějšku“, na techniku výslovnosti, postoje, na gestiku profánní či sváteční, na ovládnutí rozmanitých pravidel etikety salonního chování, zejména i proto, že klasický salon se rozkládal, výklad autorů a jejich děl začínal procházet proměnami a do prostoru divadla se dostala i jiná tematika, reprezentovaná odlišnými konvencemi, z nichž některé se teprve ustavovaly.

A jako každá věc, jejíž síla se již ztrácí, je udržována v chodu spíše vnějšími prostředky a demonstrativními gesty, tak tomu bylo i zde. V divadlech se pevně usadila manýra a ustálené šablony, leckdy chápané a vyžadované jako normy.

Potřebná citlivost a její nelehká artikulace byla nahrazována tzv. „hereckými city“.

Tzv. herecké emoce jsou jen falešnou formou citovosti, spíše však formou hysterie, „emoční demonstraci“. Ta nahrazuje tvůrčí histriónství. V těchto falešných citech nevzniká emoce z přirozeného centra impulsu, prožitku a naladění, ale vnějšími konstrukty, záměry a je proto i uplatňována jako obecně emoční charakteristika. Hraje se tedy „zlost“, „strach“, „agrese“, ale i láska a touha, a to všechno nejlépe ve výrazném obecném afektu. Tvůrčí histriónství zde nahrazuje macha demonstrované a přijímané hysterie narcistních osobností. Obecnost citu je „předváděna“ zcela v intencích mínění soudobého myšlení. Totiž, že city jsou samostatné psychické entity, že mají svůj specifický předmět. Nové náhledy přinášejí postupně i stanovisko, že citovost, emocialita je niterné situační naladění. Že tedy rozmanitý korpus emocí nemá vlastní předmět, ale že se váže na jakoukoliv předmětnost. Že takto pojatá emocialita nám umožňuje aktivně rozumět sobě v konkrétní situaci. I sobě v situaci již prošlé, neboť má často a veskrze zdroje v minulých prožitcích.

Tomuto požadavku vycházel vstříc Stanislavský nárokem, že emotivnost se v herectví uplatňuje skrze aktivitu jednání. Tedy nikoliv emoce an sich, ale emotivně naladěné a emotivně i proměnlivé herecké jednání! Nebo jinak: každé herecké jednání vlastně pramení v aktuálním prožitku, (který mimochodem může být modifikován minulou zkušeností) a má proto rozmanitý emotivní ráz. Artikulace těchto citů je tedy naprosto konkrétní a proměnlivá. A artikulace takto pojatého jednání má svůj řád (hlavní úkol, průběžné jednání).

Šlo o to, obrátit pozornost dovnitř a hledat a nalézat zde nové zdroje herectví, které by vyhověly nárokům moderní doby a tvorby a popřípadě byly s to nahradit klasickou metodu z jiných zdrojů. Především ze zdrojů nitra.

Zde poprvé se dotýkáme něčeho, co se v průběhu 20. století stane důležitým nárokem osobností, umění a herectví zejména. Není ještě přesně vymezen pojem, ale jde o problém „identity“. Být sám sebou! Nalézat sama sebe a těmto „nálezům“ být i poslušný. Tento nárok je patrně dominantně naplněn fenoménem „scénického tvůrčího stavu“, jakožto syntézy rozmanitých („psychotechnických“) prvků. Tyto nároky, „niterné přirozenosti“, „normality“ jsou implicitně v díle našeho autora obsaženy a korespondují se snahami vlastně celého soudobého moderního umění, poesie i literatury: M. Prousta, J. Joyce, T. Manna, V. Woolfové, posléze i F. Kafky i psychologie, (právě nyní se formuje „hlubinná psychologie) a filosofie, (vystupuje W. Dilthey, H. Bergson, vzniká fenomenologie.)

Jestliže niternost, tedy nikoliv nároky stanovených norem, ale hledání zdrojů výrazu identity.

Ale identita vázaná na emotivní prožitky má proměnlivý, prchavý a ambivalentní ráz. Úvahy a experimenty se tedy počnou dít v tomto směru.

Tak je formována role koncentrace, „hledání duše“, soustředěnosti, opaku rozptýlu, jako základního předpokladu nahlížení ba naslouchání nitra, které je vázáno na tělové procesy. Řekněme „poslechu“ nitra a s ní spojené náležitosti zaměřenosti na situaci, umělecké dílo. Přirozeně, že v této souvislosti Stanislavský zde i reaguje na rozmanité nešvary, rozptýlenosti a exhibice hvězd své doby. „Dábel je duší rozptýlu.“ To, co však mimoděčně vyjadřuje, je forma přístupu – koncentrací – k vlastnímu jedinečnému nitru oproti lehkovážné a nutně povrchní exhibici. Stanislavský ví, že jsou rozmanité podoby této koncentrace, které se právě v živém procesu tvorby proměňují. Přílišné sevření, uzavírající přístup nutných vnějších impulsů nebo naopak velký rozptýl, ztrácející centrum koncentrace a jejího tématu. To vše se děje v proměnlivosti času, v rozmanitém rytmu, následnosti. Nitro i prostředí jeviště i obecnostv naráží na překážky, které mohou téma pozornosti přenést kamsi do nežádoucího směru, jinam. Stanislavský stanoví diagnózu „okruhů pozornosti“. Známe-li úvahy z pera A. Artauda, P. Brooka, či J. Grotowského, víme, že i pro ně je alchymie pozornosti jednou z dominant předpokladů tvorby. „Umění potřebuje naprostou koncentrací“ (Cassirer).

Ze stejného soudku je i zásada tzv. svalového uvolnění. Rozevření, připravení tělesnosti, aby duch, naladění, tvůrčí stav, mohl vstoupit a působit v přirozenosti. Tímto elementem postavil před herce nárok, vyjádřit krajní emoci, afekt, v modu před-vedení afektu, aniž tělová tenze je ve stavu afektivní křeče! A aby i v jakémsi odstupu, neztratil příslušné emoční naladění. Neztratil tedy „přirozenost“ a „pravdivost“. Nebo jinak, aby vyloučil sevření, křeč, která vede k jednostrannosti a schematizaci výrazu, tedy aby tvorba byla rozvíjena v uvolněnosti, která umožňuje tento výraz jemně uplatňovat.

Ale i naopak! Praktik Stanislavský věděl to, co později vyjádřil stručně Brook: „Schopnost ochabnout je největší síla jakou známe!“ A ochabnutí znamená „tvůrčí odzbrojení“.

Stanislavský tímto „hygienickým“ požadavkem otevírá kapitolu tvůrčí cesty, po níž půjdou jeho následovníci rozmanitých škol. Jde o to, že požadavek na uvolnění v herecké tvorbě má obecný ráz. Vztahuje se tedy i na tělové prožitky, které se do-

týkají herce samotného v situacích, které se dotknou jeho skrytých komplexů. Zde herec i herecká postava splynou.

Mimoděčně si poznamenejme, že tento akcent tělesnosti, vychází vstříc soudobému směřování k tělu. (Identita je na vlastní tělo a jeho prožitek vázaná. Vytváří vlastně centrum „já“.) A že zde Stanislavský tento tělový akcent řadí do tzv. „vnitřní techniky“, v níž tímto nárokem překonává dualismus vnějšího a vnitřního, byť s ním ještě terminologicky i tréninkově operuje.

Zde jsou přítomny ony předpoklady, které Stanislavský láká a zve a které vedou vlastní tvorbu, totiž „podvědomí“. (Jakési „to“, přirozenost, která vede tvorbu.) Stanislavský uvažoval o hereckém tvůrčím stavu, jako o „plnění zákonů organické přírody“.

Nemáme-li se opírat o danosti typů, které jsou dávno ustavené, ale i z nich vycházejících charakterů, jejichž možnosti jsou již spíše omezené. Odkud tedy brát novou inspiraci? Inu, v imaginaci, představě. V individuální dispozici herce.

Imaginace se u našeho autora opírá o některá pozoruhodná nahlédnutí. Jedním z nich je tzv. „kdyby“, „jakoby“, rozmanité a proměnlivé „zadané okolnosti“, které jsou vlastně nastolením hravého, asociativního principu, jimž odhání zaběhnuté principy konvenčních nároků. Ono „jakoby“, vytváří pozoruhodné analogie, obrazivé analogické myšlení nejrozmanitějších možností. Toto „jakoby“ mívá, „odmítá“ běžné deterministické myšlení typu: „A nutně implikuje B“, anebo „tato situace, tento motiv se musí nutně zahrát právě takto a ne jinak...!“ Je zajímavé, že v této době s asociacemi počíná pracovat terapeuticky kupř. Freud, aby si otevřel cestu k osobnímu potlačenému, zanořenému nevědomí. A posléze i Jung, aby asociace uchopil a vytvořil metodu jejich měření a tím i průniku do nitra. Asociace vlastně poukazují na individuální zkušenosti a dispozici. Jde o asociaci, základní princip imaginace, hry a hravosti. Tento požadavek zavádí herce na cestu her světa. Proto pokládá Stanislavský imaginaci za centrum tvořivosti. I proto se k herecké imaginaci vyjádřil později Artaud, tento bohatě obdarovaný tvůrce dary Merkuriovými, že v divadle je imaginace úděsný nedostatek! A Brook končí svou knihu Prázdný prostor slovy: „Hra vyžaduje mnoho práce. Když ale zažijeme práci jako hru, přestane být prací. Hra je hra“.

Duše imaginace je neoddělitelná od duše světa.

Moderní Herakleitové!

Kde potom sídlí patrně jeden z významných zdrojů imaginace, je tzv. emotivní paměť. Zde se Stanislavský inspiruje Ribotem a otevírá tím terén, který v jiné hlubší podobě, je jednou provždy pro hereckou tvorbu živý. Stanislavský překonal Ribota a v jistém smyslu (jeho dnes pro samotnou psychologii zapomenutou hypotézu) i proslavil.

Kreativní uchopení pamětní emoce mělo totiž v budoucnu sehrát převratnou roli v samotné psychologii a nejenom v ní. Vyložme si tedy tento terén, který se začal postupně rozvíjet, poznávat a inspirovat. Vytvářel spolu s objevy všech směrů hlubinné psychologie společnou linii.

Především se stalo zjevným, jak bylo již poznamenáno, že samotné emoce, emo-cialita není nějaká předmětnost sama o sobě, ale je rozmanitě silné naladění vůči nějaké předmětnosti, věcnosti nebo k myšlence. Že můžeme sice hovořit o lásce an sich,

ale jde vždycky o nějaký předmětný vztah, tedy milujeme někoho, k někomu máme sympatie. Zároveň se ukázal duální charakter tohoto naladění, totiž, že zklamání, (dnes jsme již vyzbrojeni k této ambivalenci řadou specifických pojmů, jako je stres, frustrace apod.) vede ke svému emočnímu opaku. „Tedy milujeme, abychom mohli nenávidět.“ Uvnitř této emoce, je takový potenciál skrytý. Právě proto je tato vztahovost plná situačních proměn a nemá nebo alespoň nemusí mít fatální rozměr. Tedy ale může se zvrátit ve svůj opak, láska v nenávisť, či naopak, sympatie v antipatii. V tom je jistá odlišnost v pojetí nových dramatických situací od anticky, klasicky určený nomem. To je jedna stránka věci.

Druhá stránka věci je ono nahlížení v hloubce paměti. Prakticky jde o to (jak plyne i ze Stanislavského úvah), aby k hercově situaci a jejímu rozehrávání, k jeho vztahu ke své či jiné postavě, čili k jeho tvůrčímu procesu, který je imaginativní a hledá oporu ve vlastní „zkušenosti“, hledal a našel nějakou analogickou prožitou situaci ve své minulosti. Tedy spontánně hledal podobnost, analogii, k umělé – umělecké situaci aktuální!

Zastavme se nyní na okamžik u samotného charakteru paměti. Její funkce je zjevná: umožňuje osobnosti reagovat nikoliv „přímo“, „pudově“, jednoduše, automaticky, ale skrze „mřížku“ rozmanitě prožitých minulých zkušeností. Ovšemže je paměť „děravá“, útržkovitá, neúplná, klamavá! Doplnujeme běžně, spontánně, „nevědomě“ její „děravost“. Sami více či méně vědomě fabulujeme, záměrně či ne zcela vědomě zkreslujeme. Ale právě pro tuto „děravost“ se vytváří předpoklady pro imaginativní, niternou inspiraci! Niterné procesy zaznamenávají a regulují zážitky mnohačetnými proměnami. Paměť a její funkce je totiž spíše procesem zapominání! A zapomenuté vybavováním. Potlačováním nedostupností jedněch zkušeností na okraj, vytěšňováním jiných mimo samotný prostor paměťové situace a posléze dominanci dalších, to je „kreativní“, imaginativní funkce paměťového řádu, který nevybavuje věci v jejich fotografičnosti, v „pozitivistických“, „pravdivých“ jevech, ale skrze vzájemně se prostupující, v rozmanitých místech i časech se odehrávající duševní niterné procesy. I paměť pracuje, podobně jako kupř. sen, ve svérázném řádu vlastní „tvarové“, zainteresované imaginativnosti, snad řízené potřebou zmenšit či odstranit číhající úzkost či neurotický konflikt. A tak paměťový akcent imaginace, vytváří vlastně osobní, mnohdy velmi osobní, intimní analogie k postavě či situaci.

Emotivnost v celé škále svých niterných projevů však působí vždy v nějaké míře tělesně! A tak analogie niterných minulých zážitků vytváří jakési imaginativní vztahové fyzické metafory. Základní terén další tvůrčí reflexe, popřípadě i racionálně účelové.

Zde poprvé zaznívá zkušenost tohoto typu tvůrčí koncepce totiž, že POSTAVA JE OSOBNÍ PROJEKČÍ, je „projekčním testem“. Postava je vytvářena intuitivně jako cosi z herce samého. Tedy cítit postavu jako tvar, člověka ze sebe, nikoliv pouze a výlučně jako nárok „charakterizace“.

V hloubce nahlížení této paměťové „destrukce“ je otázka: Proč se paměť zachovala právě takto a ne jinak? Proč nám nabídla tuto kresbu, podobu, tento tvar, akcent a ne jinou podobu? Proč něco zcela potlačila, něco „odstrčila“ na okraj, něco zkreslila? Tyto otázky si kladla od samotného počátku psychoanalytická terapie a na pořad dne jako inspirační terén pro divadelní a zejména herecké tvoření přichází s průnikem psychoanalýzy do prostoru divadla. Objevila totiž, že nikoliv každý „běžně“ emotivní zážitek minulosti se stává terénem vzpomínky, ale v jádře každá afektivně nabytá

zkušenost, v paměti žijící aktivní energii nabyté body, ať již negativní, vyvolávající strach, úzkost, bolest, tak i pozitivní, jako jsou radost, slast, štěstí, vytvářejí nějakou osobitou „kresbu“, osobností osobitý komplex. Komplex posilující nebo oslabující. Komplexem při tom rozumíme „...psychické veličiny, které se vymkly kontrole vědomí“ (Jung). Terén imaginativní inspirace ze vzpomínek paměti se značně rozšířil a prohloubil.

Tímto směrem se však již jádro původní Stanislavského školy neubíralo. Impuls emotivní paměti, jako inspirativní analogie se mnohdy uchopoval v duchu „implikací“, či spíše determinačního nexu. Tedy procesu již neřízeného zcela spontánní imaginací, ale reflexivně. To jsou Stanislavského zadání „hlavního úkolu“, průběžného jednání, které se mohou stát jak metodou racionálního kalkulu, tak i naopak intuitivně cílené tvorby.

Těchto několik osobnějších poznámek k dílu (nikoliv k uchopenému celku díla), chci zakončit přesvědčením, že u Stanislavského, jakkoliv ještě intuitivně, je v jiných pojmech a termínech vyjádřen centrální psychický komplex moderního člověka i moderní psychologie a části filosofie, totiž komplex „já“. Ten mu splývá s hereckou identitou, emoční pravdivostí. Identita herecké tvorby a umělecká pravda, jako její výsledek.

Stanislavský ve své neobyčejné intuici otevřel pro herce prostor analogický soudobým náhledům tvořivosti.

Ale jako každé hluboké nahlédnutí i toto se nevyhnulo své „akademizaci“, v níž – analogicky jako v klasické metodě – došlo někde a někdy k jeho sterilizaci. Hegelovsky řečeno se pravda stává svým protikladem, orwellovsky pojato může svoboda znamenat otroctví. To se nevztahuje na rozvíjené stále živé koncepty, které se překonávají v toku svého rozvoje.

Dále jen skoupé poznámky

Další vývoj jde směrem k prohloubenému pochopení původního Stanislavského konceptu.

Rekonstruktivnost tvůrčí imaginace, tedy nová autorita v tvorbě, jde směrem k přesnější formulaci tohoto rekonstruktivního tvaru.

Psychoanalýza, tento moderní mýtus 20. století, se zapíše i do prostoru divadla i herecké tvorby silným vlivem. Aniž věci budeme zkoumat konkrétně historicky, na světě je dominantní tvar a tím je „Oidipův komplex“. (Jungiánec by řekl, že jde o dominantní vztah každého člověka k archetypu matky, který určuje tvar a hloubku archetypu „Stínu“). Oidipův komplex je v psychoanalytickém pojetí fatálním určením moderního člověka v jeho intimitě. Rozmanité vyrovnávání se s tímto komplexem vytváří různou míru frustrace, resentimentality a neurotizace.

Resentimenty se v moderní době stávají pro jistou část dramatiky rozhodujícími elementy konfliktnosti, a tím se vlastně potkávají s niterností herecké tvorby. Tato jednota je jednotou projekcí.

Vedle toho a právě proto zároveň vytváří důležitý nárok hereckých dispozic (alespoň pro některé směry), a tím je nárok míry neurotizace, jako komponenty dispozic k herectví. (V požadavcích kupř. u přijímacích zkoušek na herectví slovy: „schopnost jemné reakce“, „proměnlivost“, „citlivost v partnerském jednání“, popří-

padě „reaktibilita“, atd.). Neurotizace, neuroza není nemocí nervového systému, ale aktuálně působící konfliktní symptomy, kupř. tkvící v minulosti (psychoneuroza). Neurotická dispozice by měla být nejspíše vyjádřena schopností jí využívat i odolávat. V hereckých konceptech, v nichž prožitek je elementem tvorby, je tato dispozice i schopnost ji zvládat, bezpochyby velmi důležitá.

V konceptech „hereckého předvádění“, „zcizování“, v technice „odstupu“, je tento problém uchopován, jako opak prožitku, byť i samotný „odstup“, „odcizení“, je psychickým procesem jisté artikulace a určitého naladění, a je tedy také rozmanitě prožíván. Ostatně jako jakýkoliv proces reflexe. Co je „prožíváno“ v odstupu? Odstup sám, samotné zcizení. Tedy pocit distance, mezery. Odstupující se „nestaví zády“ k předmětu, k postavě, situaci, hodnotě, ale odmítá s ní splynout, či se k ní přiblížit. Vymezuje se vůči ní. A toto vymezování, je patrně i prožitkem odstupu či přímo „zcizení“. Jaký je charakter tohoto „odstupu“ a na čem asi závisí? Zdá se, že na konceptu apriorním, předem daném. Kupř. ideologického odmítání, tak jak je tomu kupř. u Brechta, vkusového odmítání, či odstupu pramenícího z odlišných nevědomých konceptů, které mají svůj řád v různě strukturované minulosti toho, kdo vyjadřuje onu distanci.

Éra padesátých let minulého století, spjatá s Actors studiem a dramatikou oněch let, je však nejenom „překonanou etapou“, jak se to často uvádí, ale čímsi, co bylo zcela přirozeně začleněno do prostoru dnešních nejrozmanitějších dramát, krimi, hororů, cool... atd.

Zdá se, že resentmenty (emotivní dispozice, které se soustřeďují negativně na vnější objekty, kupř. msta), vytvářejí terén moderního fáta, stejně jako nomos, od předků zděděný řád, zákon, vytvářel v antické tragedii terén tragické fatality. Terén resentmentů vyrůstá z negativních zkušeností deprivace (zejména separace matky a dítěte v dětství), či destrukce tohoto archetypálního vztahu emotivní vázanosti a bezpečí s následnou citovou poruchou a jejím asociálním uplatňováním v sociálním prostoru v dospělosti. Rozmanité msty za ponižování v dětství či později a vzpoura proti společnosti, tedy zejména proti mužským autoritám, společenskému diktátu super ega a emotivní msta nedostatku či odporu k lásce, vůči ženskému elementu.

Tvůrčí proces se v pojetí jungiánské psychologie stává i otázkou konceptu bytí a jejich fenoménů.

To se zcela slučuje s další etapou, v níž komplexy budou zařazeny do širších souvislostí archetypů. S tím souvisí vize artaudovské, či batailleovské koncepce o zdroji tvořivosti z hlubin neřízené svobodně proudící spontaneity, která jakoby neměla minulost. A snad ani časový rozměr, kromě přítomného okamžiku. Ve skutečnosti však v čase pevně tkví. Není přirozeně od věci, že oba následující autoři původně vyšli z hnutí surrealismu.

Artaud jakoby povstal z lože Nietzscheho a vyslovil i naplnil jeho osud, a to analogickými vizemi „krutého“ rozpominání se na původní živé zdroje divadla. Tvůrčí dionýská osobnost, předjímající a vyslovující ducha let šedesátých v hloubce let dvacátých a následujících.

Jak jinak vyjádřit mluvu onoho terénu, v němž promlouvá časové bezčasí, než obrazy, živými metaforami a analogiemi. Nechť výkřik je výzvou k svobodnému sebevyměření nezávislého na spisovatelově logu – příběhu, situačnosti, pečlivé slovní artikulaci a komorním chování. Hercova hra zcela nahradí text. Herec má být stále v modu přítomné originality. Tedy nikoliv opakování, reprizování již ustaveného,

naučeného. Opakování od sebe odděluje sílu, přítomnost, život. Odmítáním jazykové konvence nešlo Artaudovi o „němé jeviště“, ale o zvuky a křik, který dosud nebyl utlumen slovem. Mluva již nebude jevišti vládnout, ale bude na něm stále přítomná. Herec vystavuje svou nejniternější intimitu, kterou nalézá ve svém jedinečném nitru, jako zjevení skrze plameny diváku ke sdílení. (V tom jsou Grotowski, Brook aj. jeho autentickými následovníky, podobně v jiném garde i Genet.)

Bataille, mimořádný zjev francouzského subversivního myšlení, skvěle zkoumající „vnitřní zkušenost“ totální nahoty a otevřených očí. Lacan jeho dílo nazval posledním slovem vnitřní zkušenosti dvacátého století.

(Oba francouzští autoři příznačně reagují na diderotovský požadavek dokonalosti v opakování, repetování. Ten má za cíl dosáhnout dokonalosti v nervo-svalovém nacvičení slov, gest, pohybů. Asi tak, jak je tomu u provazochodce, či žongléra. To přirozeně vede k nutnému stereotypu a tím se celý předchozí proces proměňuje v proces mechanický, jehož cílem je trvalá seberegulace herce – člověka – stroje.)

Fromm, a v jistém smyslu i Sartre, uchopoval tato nahlédnutí pojmem „společenské nevědomí“. To lze vyjádřit výkřikem Artauda, že nikoliv člověk, ale svět se stal nenormálním. Tento pocit je i jedním z východisek, kam bezpochyby patří oba zmínění tvůrci (leckdy ne zcela vědomí následovníci, mnozí divadelní tvůrci „tzv. druhé reformy, divadla of-of broadwayská, či Living theater). Jejich herectví se stalo skupinovou prezentací jejich životního názoru i stylu. Herectví svérázným způsobem vyjadřující „meditace o politickém sadomasochismu.“

V tomto typu herectví, jakkoliv se dotýkající hranice otevřenosti, se překračují hranice pouhé „čisté upřímnosti“. Herectví, které by mohl svými analýzami nejspíše správně uchopit některý z moderních psychoanalytiků, nejlépe z řad autorů tzv. frankfurtské školy, nejspíše Adorno. Herectví z ducha Timothy Learyho a psychodělických experimentů.

Poznámky k Jouvetově tezi

Z kadlubu imaginativní kreativity vyrůstají i úvahy o dialogu s vlastní postavou. (Blízké jsou jimi koncepty postavené na Steinerovi, kupř. Michail Čechov). Tvaruje se i téma „dialogického jednání“.

O co jde? Kde je (patrně) klíč k tomuto zdroji tvořivosti tkvícím v prožité zkušenosti?

Jouvetův herec a bezpochyby Jouvet sám, vytváří svou postavu rozmluvou s niterným hlasem postavy napsané autorem. Dialog s vlastní postavou je dialogem částečné, individuálně, specificky se vymezující bytosti s bytostí „úplnou“. Tak jak to je postiženo v Nepřevtěleném herci. Ona úplná postava je v jistém smyslu cosi jako idea, v jiném smyslu tvar, jakási úplnost. Ve smyslu jungiánském archetyp selbst, smysl. V konkrétní podobě personální archetyp, symbol, podílející se na „selbst“. Ve vlastní tvorbě se herec vztahuje k autorově vizi, imaginaci úplnosti, jakési dokonalosti, snad i dokončené, k níž se tvorbou podle svých individuálních možností vztahuje, a to vlastně tak, že své pokusy a představy konfrontuje s hlasem tohoto „selbst“. Jemu ukazují cestu tak, že se mu staví „před oči“, nebo že mu namítá. Tento věčný dialog mezi hercem a jeho postavou je výrazem nemožnosti dosáhnout dokonalosti, kterou vlastně uvnitř sama sebe, ale jako tvůrce ji nedosahuje a ani dosáhnout nemohu. Je trvalou výzvou. Tato zkušenost je obecná, vždyť v prostoru vlastních jistot a vlastní hodnoty nemáme nikdy jistoty - a nemá ji nikdo. V tomto smyslu mají proto komplexy všichni lidé. To platí o tvůrcích a tvorbě ve zvýšené míře.

Dialog s tímto archetypem, který samozřejmě objevuje v sobě a tvarově v imaginační postavě herce sám, je nikdy nepřestávajícím dialogem tvorby a tvůrčího herce. Je to pokus o integraci nároku symbolu a hercových možností. Je zároveň i neustálým uvědoměním si nedokonalosti, v níž se herec či umělec ve svém tvůrčím úsilí nachází. On, jako částková nedokonalost a selbst, to vše jako výzva pro tvořivé „já“. V tvůrčím procesu jde i o to, tomuto symbolu porozumět, proniknout jím. (Jouvet ve své skvělé intuici postihl to, co se i vytvořilo v jungiánském terapeutickém konceptu hlubinné psychologie, totiž že dostat se z kruhu tísnivého komplexu, znamená navázat s ním kontakt.) Jouvet líčí celý proces jako dialogický. Pokud se však komplex neúplně postavy, tedy hereckého vidění a nároku, na samém začátku setká se svým selbst, vzniká často vztah velmi bolestivý a dramatický, provázený obrazy, sny a nutkavými představami, které jsou blízké či analogické tomu, co je předmětem prožitku pacienta. V tom je zásadní rozdíl proti konceptu Diderota a jeho následovníků, kde se dokonalost dá dosáhnout a potom již jen reprízovat. Trvalý dialog v prostoru herecké tvorby má za následek nikoliv stereotyp, ale stálou individuaci v tvůrčím procesu. Ten je procesem integrace nevědomých impulsů, neorganických obrazů do ustavujícího se konceptu vědomého. Celý tento proces nekončí etapou před-premiérovou, ale pokračuje i v době repríz. Tvůrčí já („jáský komplex“) se tímto procesem stále vymezuje a přes nepochybné pochyby dospívá zpravidla k pozitivitám a celkovému pozitivnímu tvůrčímu vývoji. Právě tento vývoj upevňuje hercovo tvůrčí „já“.

Tvůrčí „já“ souvisí tedy s komplexem „já“, který bezpochyby na mapě komplexů zaujímá dominantní postavení. Podle Junga je „charakteristické centrum“. Jde o souhrn představ našeho já, které se situačně vybavují a jsou doprovázeny stále živými, emotivně zabarvenými pocity prožitku vlastního těla. Proto i vyjadřují nejvyšší sumu pozornosti. Tento komplex vyžaduje neustálé vymezování hranice mezi sebou a „tím ostatním“. V hereckém světě mezi sebou a vztahovou sítí „těch ostatních“ na jevišti, v živém vyvíjejícím se představení.

Mimochodem: dotykáme-li se na tomto místě „jáského komplexu“ herce, komplexu neobyčejně pro tvůrce významného, dotkneme se alespoň okrajově i problému potlesku! Potlesk je ovšem tečkou za představením, předělem mezi svátečností a výjimečností divadelního aktu, v němž se zpravidla vytváří zejména emotivní empatická jednota všech složek představení. Empatie znamená schopnost přijímat a vcítovat se, v tomto případě do společné atmosféry a pocívat i rozmanitost emocí, které jsou v jednotném divadelním prostoru přítomné. Pro rozjitřeného herce ale i emočně vzrušeného diváka jde o vyjádření, leckdy demonstraci těchto pocitů. (Pokud není i projevem rozpaků!) Je zároveň i výrazem loučení. Je tedy vykročením do profánního času, ale i výrazem konvencí ustaveného poděkování, výrazem, který herec identifikuje jako úspěch a tím i posiluje svůj jedinečný a stále ohrožený a znejišťovaný tvůrčí komplex.

Protože se v každém komplexu zrcadlí „vzorce“ vztahových komplexů zejména z dětství, můžeme i jáský komplex herce analyzovat v souvislosti s funkcí režiséra jako otcovské či mateřské, pozitivní nebo negativní či rozmanité ambivalentní autority. A to přirozeně zpravidla ve vzorcích režisér – ženská část souboru, režisérka – mužská část souboru.

Částečná niterná postava je na straně druhé vytvářena i obrazem STÍNU.

Stín je vytvořen ze sociálně nežádoucích aspektů osobnosti, z větší části té dozrávající, ty jsou zatlačeny do nevědomí a ve svém celku i vytvářejí osobitý a jedinečný

tvar částečné osobnosti. Tato osobnost má mimořádnou sílu a v nestřežených okamžicích se dere na povrch. Proto se jí zbavujeme tím, že delegujeme její podobu na postavy nepřátel či cizinců. V tvůrčím procesu na negativní postavy. Tím nabývá tento proces očištného charakteru a proto i na přitažlivosti. I proto se tak dobře hrají, jsou i žádoucí, ba přitažlivé ony záporné postavy. Kladné postavy jsou zpravidla výrazem jiných druhů obrazů a konvencí. (A jak známo, „chceš-li dobře zahrát kladnou postavu, hledej její nedostatky!“ Což ovšem platí i obráceně.)

Dialog typu nepřevtěleného herce je niternou projekcí dvojího druhu. Jedna projekce se týká příslušného projektování („delegování“) konkrétní postavy. Ať již koncipované na základě nějakého komplexu či jiné projektivní imaginace a „selbst“ konceptu, úplnosti, jíž postava dosahuje při svém ideálním těžko naplnitelném dosažení. To je ona pozitivní část. Negativní je dialog se svým stínem, který mnohdy nabízí jako řešení rozmanité náhražky, kompenzace.

Postava se tak stává jakýmsi „projektivním“, stále se vytvářejícím testem.

Tato niterná technika je ovšem krokem k vytváření živé postavy, která musí tyto analytické kroky ve své konkrétní tvorbě „ztělesňovat“.

Tím se dostáváme k závažné otázce, zda ještě dnes je udržitelný, a pokud ano, tedy v jaké míře, dualismus vnitřní a vnější herecké techniky, která potom vytváří jakousi dvou-jedinou syntezu v práci na postavě. Zda námitky vůči „psychologizaci“ herecké tvorby, „psychologie v divadle“, ve světle ducha a poznatků naší doby jsou oprávněné? A pokud ano, tedy v jaké míře.

Jaká je role osobnosti a samostatnosti herce a jeho živé imaginace v tvůrčím divadelním procesu? Atd.

V herectví a pro mladého herce hledajícího pevnou oporu zejména, je důležité hledat a nalézat cosi jako poučení, poučky. Pokud by tyto poučky dokonce vytvořily jakousi soustavu, systém, tak o to je vše lepší. Leč! Školy jsou dnes postaveny na doktrinářských poučkách. (Neboť a koneckonců i pedagogové hledají a snad i nalézají své jistoty.) A to je cesta k tomu, aby soustava klišé se stala nárokem pro mladé herce (a nejenom je) a posléze i zjevnou a neměnnou oporou k „tvůrčí“ práci. Jak vyslovil Brook: „...Není nic mrtvolné tak často jako dokonale vyškolený herec...“ A tak nám stále ožívá „klasická herecká škola“ v rozmanitě nejrozmanitějších neklasických podobách.

Jung kdysi usoudil, že je právě tolik psychologií, kolik je tvůrčích psychologů.

Snad to platí i analogicky: je právě tolik originálních hereckých metod, kolik je osobitých a jedinečných zkušeností tvůrčích herců.

Příklad velkých vizionářů, těch kteří razili cestu, aby našli pro herce mnohdy ztracenou duši, nás vybízí: duši se daří v takové době, která přesahuje rámec přítomného vědomí!

**IRREPLACEABLE ROLE OF ACTOR'S UNIQUENESS:
STANISLAVSKI'S WORK MADE ACTING SEARCH FOR ITS SOUL****JOSEF VINAŘ**

The indispensable role of an actor's uniqueness: the Stanislavsky performances have led the acting profession to go and search for its' soul. The search for intimacy is taken from the concept of how emotive a role is as the core experience. The range of emotions does not come across as jealousy, anger, love, and sich, but more as a changes in mood, which opens up a world of unique deeprooted situations and a world of ongoing discourse as a whole. The actor is experiencing his artistic personality and character in creative tension. This fluctuation in changing moods, corresponds with the varying bonds of actors - a figure /character and its formation. These findings add to its personification through using their artistic experience and Jovet reflection. The actor and his character conduct a dialogue of multiple personalities. All of this is the basis of a spiritual tradition in what actors create and their training. History is becoming a „well-trained actor“ prepared by schools of clear cut indoctrination. The Present is creative acting, going beyond the boundaries of mere current knowledge.

GENERAČNÉ PRESKUPOVANIE V SLOVENSKOM DIVADELNÍCTVE

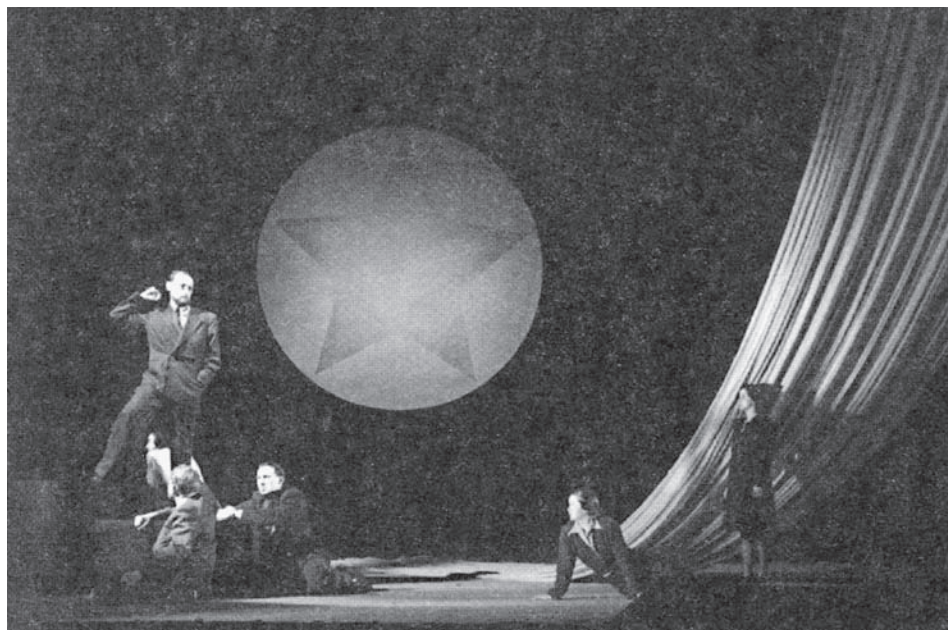
ANDREJ MAŤAŠÍK

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Abstrakt: Autor sleduje, ako sa formovali jednotlivé umelecké generácie, ktoré profilovali slovenské profesionálne divadelníctvo. Po zakladateľskej generácii, ktorá sa zišla okolo režiséra Jána Borodáča, nastúpila od druhej polovice 30. rokov do divadelnej praxe generácia mladších umelcov, už odborne pripravených na bratislavskej Hudobnej a dramatickej akadémii. Táto generácia sa doformovala až po 2. svetovej vojne a mala určujúci podiel na vývoji slovenského divadelníctva až do 60. rokov 20. storočia. Na prelome 60. a 70. rokov sa po prvý raz vytvorila nová divadelná generácia nielen ako alternatíva úsiliu starších kolegov, ale aj na báze názorovej zhody a jednoty. Skupina hercov, režisérov a ďalších spolupracovníkov Divadla na korze v rokoch 1968 – 71 položila základy nového generačného umeleckého programu. Ten sa potom v modifikáciách rozšíril počas 70. 80. rokov plošne a priamo či nepriamo sa k nemu prihlásilo množstvo divadelných umelcov. V čase, keď logicky mala nastúpiť štvrtá divadelná generácia, však došlo k celospoločenskej transformácii a ústupu divadla z jeho pozícií v spoločenskej hierarchii. Až zvýšený záujem komerčných televízií o pôvodnú seriálovú tvorbu a s tým spojený obnovený záujem verejnosti dávajú nádej, že sa v krátkom čase sformuje nový divadelný program ako platforma pre novú umeleckú generáciu.

Pri vzniku slovenského profesionálneho divadla zohral dôležitú úlohu fakt, že v 20. rokoch 20. storočia sa začali do spoločenského života zapájať prví absolventi rozličných – prevažne českých – vysokých škôl, ktorí už nadobudli rozhľad ako občania slobodného štátu. Divadelníci sa medzi nimi objavovali len sporadicky, ale generácia prvých slovenských vlastenecky citiacich učiteľov, žurnalistov, lekárov a iných špecialistov začala sa logicky domáhať aj plnenia svojich kultúrnych práv. Tieto hlasy postupne silneli a obracali sa prirodzene predovšetkým na Jána Borodáča, ktorý mal vekom, rozhľadom a napokon aj vlastnými praktickými divadelnými výsledkami predpoklady stať sa vedúcou osobnosťou v procese národnej emancipácie slovenského profesionálneho divadla.

Borodáč mal však k dispozícii len hŕstku slovenských hercov, s ktorými nebolo možné zabezpečiť naozaj komplexný projekt profesionálneho, pre začiatok, povedzme, len činoherného divadla. Bol členom jedinej národnej profesionálnej divadelnej inštitúcie, Slovenského národného divadla, no toto divadlo fungovalo ako jedno z väčších mimopražských českých divadiel, podobne ako divadlá v Moravskej Ostrave, Brne, Olomouci a inde – a idea budovania národnej divadelnej inštitúcie sa v ňom pociťovala skôr ako osobitý, „folklórny“ nápad, v neskorších rokoch ako prejav slovenského autonomizmu a separatizmu. Vedenie divadla bolo v rukách skúsených českých divadelníkov, ktorí pri zostavovaní súborov pre jednotlivé sezóny nezohľadňovali potrebu rastu základne, s ktorou by Borodáč mohol spolupracovať. V tomto kontexte sa ako výnimočné javí gesto Oskara Nedbala, ktorý v roku 1924 Jána a Oľgu



Pásmo *Poézia revolúcie a boja*. Zľava Ján Jamnický, Beta Poničanová, Viliam Záborský, Ladislav Chudík, Oľga Vronská a Mária Bancíková. Premiéra v Slovenskom národnom divadle 1945. Réžia Ján Jamnický a Jozef Budský. Snímka ČSTK/DÚ, archív J. Jamnického.

Borodáčovcov opätovne angažoval, pričom ho výslovne poveril funkciou „režiséra slovenských hier“. „Nemožno si robiť ilúzie o úrovni hereckej tvorby v tých časoch. Často sa diváci stretávali s figúrkami, zjednodušenými a jednostrannými interpretáciami postáv. Ak šlo o typy ľudové, slovenskí herci ich hrali síce s láskou, ale aj so sklonom k folklorizovaniu a junáctvu, niekedy k nadmernej komike. Typy salónne a mestské zasa predstavovali iné klišé: herci sa zmiatli v naklonených psychických stavoch, v rozporuplných polozeniach. Na náročnejšiu prácu niekedy jednoducho nezvýšilo času, príkre prevádzkové podmienky a rýchly sled premiér vyčerpával aj tých najtalentovanejších.“¹

Pre formovanie budúcej novej, už plnohodnotnej slovenskej hereckej generácie bolo kľúčové Borodáčovo rozhodnutie vytvoriť na Hudobnej akadémii pre Slovensko podmienky na prípravu mladých adeptov na divadelnú tvorbu. Vďaka porozumeniu vedenia školy (F. Kafenda, M. Ruppeldt) a podpore Družstva SND (najmä A. Kolísek) postupne získavali odbornú prípravu mladé slovenské herecké talenty a po absolvovaní školy postupne do súboru (od 1932 dvoch súborov) činohry Slovenského národného divadla pribúdali mladí tvorcovia (Vilma Březinová-Jamnická, Ružena Porubská, Emília Wagnerová, Beta Kindernayová-Poničanová, Ján Jamnický, Ivan Lichard, Štefan Figura, Martin Guttmann-Gregor, František Dibarbora, Mária Bancíková, Lea Juríčková). V polovici 30. rokov 20. storočia už teda Ján Borodáč ako umelecký šéf slo-

¹ MISTRÍK, Miloš. *Analýzy hereckej syntézy*. Bratislava : Tália-press 1995, s. 8. ISBN 80-85718-24-3.



Molière: *Mizantrop*. Mikuláš Huba ako Filint. Premiéra v Slovenskom národnom divadle 1940. Snímka Roller, archív Divadelného ústavu.

venskej činohry disponoval relatívne solídnym súborom, v ktorom popri niekoľkých starších umelcoch prevažovali tvorcovia narodení už v 20. storočí.²

Bolo by však nepresné hovoriť už v tejto etape o nástupe „generácie“ slovenských divadelných tvorcov. Proces pretvorenia skupiny odborne pripravených individualít, limitovaných, samozrejme, rozličnou mierou talentových dispozícií, technickej pripravenosti, ale i ochoty investovať do divadelnej tvorby viac, ako obvyklú „zamestnaneckú povinnosť“, na umeleckú generáciu je spojený jednak s prechodom Jána Jamnického od príležitostných „hereckých“ réžii k pravidelnej režijnej činnosti, ale i s príchodom Ferdinanda Hoffmanna ako dramaturga a režiséra do SND. K obom týmto zlomom došlo v roku 1938. Jamnický a Hoffmann už boli schopní spoločne postaviť alternatívu umeleckého smerovania divadla, ako ho formuloval a naplňal Ján

² Súbor slovenskej činohry SND v roku 1932 tvorili: Oľga Országhová-Borodáčová, Hana Meličková, Marie Sýkorová, Hana Stýková, Emília Wagnerová, Ružena Porubská, Lea Juričková, Andrej Bagar, Jan Sýkora, Jozef Kello, Sveto Hurban, Hanuš Malimánek, Ján Jamnický, Ivan Lichard, Štefan Figura, Ignác Vinček-Hochštetský, Gašpar Arbet (inšpicient) a Jozef Schartner (šepkár). Zdroj: BORODÁČ, Ján. *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum 1995, s. 145. ISBN 80-85455-07-2.

Peter Zvon: *Tanec nad plačom*.
Viliam Záborský ako Gróf Alfréd
a Oľga Sýkorová ako Markíza
Sylvia. Snímka Illenberger, ar-
chív Divadelného ústavu.



Borodáč, a celkom prirodzene sa pri jej napĺňaní opierali o svojich rovesníkov, teda mladšiu časť súboru. „Naše herectvo vtedy všestranne dozrievalo. Nebolo to len zásluhou úspešného rozvíjania hereckej techniky, ale aj vďaka lepšiemu poznaniu rozporuplnosti sveta a vďaka intenzívnemu oboznamovaniu sa s novými filozofickými a ideologickými koncepciami. /.../ Tradičné živelné herectvo sa týmito rôznostrannými vplyvmi vyvíjalo a premieňalo: stávalo sa čoraz viac kultivovaným expresívnym prejavom. Kryštalizoval sa smer poetický. Poézia v širokom zmysle, hry básnické, veršované tragédie, inscenovaná lyrika patrili v tej vojnovnej dobe k najúspešnejším repertoárovým číslam.“³

Je paradox, že podmienky formovanie novej generácie vznikli ako priamy dôsledok krízy, do ktorej sa slovenská činohra dostala v rokoch 1936 – 37. Ružena Porubská, Hanuš Malimánek a neskôr aj Hana Styková zo zakladateľskej generácie slovenských divadelníkov rezignovali na ustavičné zájazdy slovenskej činohry a prešli do Šulcovho českého súboru, s podobnou myšlienkou sa istý čas vážne zaoberala aj

³ Ref. 1, s. 10.



Arthur Miller: *Cena*. Karol Machata ako Viktor Franz a Gustáv Valach ako Gregory Solomon. Premiéra 24. 5. 1969 na Malej scéne SND. Réžia Pavol Haspra. Snímka archív Divadelného ústavu.

Hana Meličková. „Súbor (slovenskej činohry, pozn. A. M.) bol rozladený, prestala trpezlivosť, strácala sa viera na zlepšenie v budúcnosti. Bol to malý, ale úspešný kolektív, ktorému sa zunovala remeselnícka práca, do akej nás nútil podnikateľ, akú nám diktovali podmienky práce aj existencie. Deprimovala nás pridelená malá účasť na bratislavskom javisku. Hrali sme tak málo, že sme cítili, akoby sa bol pretrhával kontakt s obecnstvom, ktorému celý rok vyhrávala – okrem opery a operety – len česká činohra. Pociťovali sme, že sme z Bratislavy provokatívne vypovedaní, keď už na začiatku sezóny zabehávame do najbližších miest a obcí pri hlavnom meste, že na Vianoce cestujeme do Košíc a tam, alebo na ceste v ďalších mestách, prežívame fašiangy, na Veľký pôst sa vraciame domov, aby sme za prvého jarného slnka koncom apríla balili a navštívili osemnásť až dvadsaťjeden štácií pred prázdninovým oddychom.“⁴ Otázkou zmyslu existencie slovenskej činohry, z ktorej hľadajú únik jej opory, otvárala naj-

mä čechoslovakisticky orientovaná tlač. Naopak, národovci a autonomisti Drašarovi stále pripomínali, že subvencie z verejných zdrojov dostáva SND predovšetkým preto, aby rozvíjalo slovenskú divadelnú tvorbu.

Druhá umelecká generácia, posilnená v ďalších rokoch o Karola L. Zachara, Mikuláša Hubu, Viliama Záborského, Ctibora Filčíka, Gustáva Valacha, Karola Machatu, Máriu Kráľovičovú a ďalších, dominantne ovplyvňovala vývoj slovenského profesionálneho divadla až do 60. rokov 20. storočia. Jej umelecký program v povojnových rokoch namiesto Hoffmanna, ktorý odišiel na sklonku vojny do exilu, a Jamnického, ktorý po oslobodení prestal režírovať, formulovali predovšetkým Jozef Budský a Karol L. Zachar. Zdá sa, že práve existencia sústavného tvorivého dialógu medzi výraznými režijnými individualitami umožnila, že táto umelecká generácia – samozrejme, priebežne dopĺňaná jednotlivcami spomedzi mladších umelcov – určovala vývoj slovenského profesionálneho divadla takmer tri desaťročia. Umelecký program sa realizoval v podmienkach repertoárového divadla, čo hercom poskytovalo množstvo rôznorodých podnetov na rozvíjanie talentových dispozícií a umeleckého majstrovstva.

⁴ BORODÁČ, Ján. *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 177. ISBN80-85455-07-2.

Umelecký prínos tejto generácie k vývoju slovenského profesionálneho divadla znásobujú ešte dva faktory: jednak viacerí jej predstavitelia patrili k zakladateľom a profilujúcim pedagogickým osobnostiam Vysokej školy múzických umení, ktorá v povojnových rokoch prevzala hlavné povinnosti odbornej prípravy mladších divadelných tvorcov, ale nemenej dôležitá je aj úloha akéhosi „umeleckého majáka“, teda autoritatívnej platformy, ktorá zásadne usmerňovala a ovplyvňovala formovanie profesionálnych súborov vznikajúcich v povojnových rokoch (tzv. Bagarova divadelná sieť). Oba tieto faktory spôsobili, že estetika reprezentovaná touto umeleckou generáciou hlboko a dlhodobo ovplyvňovala celkový stav slovenského profesionálneho divadla a ambíciou mnohých umelcov, ktorí prichádzali do praxe, nebolo hľadať alternatívu tomuto umeleckému smerovaniu, ale adaptovať sa a stať sa jeho súčasťou, prípadne sa pokúšať o podobný umelecký program v podmienkach iných divadiel.

Treba si uvedomiť, že v prípade prvej a druhej generácie našich divadelných tvorcov nešlo o nejakým spôsobom vymedzené zoskupenia. Neformovali sa na báze ani vyhranenej umeleckej estetiky, ani spoločných názorových, konfesijných či občianskych orientácií. Tieto generácie, zakladateľská Borodáčova i druhá, ako sme si ju pomocne nazvali Jamnického a Budského, pôsobili v podmienkach repertoárového divadla, obe vyvážené spolupracovali s tradicionalistom Borodáčom i novátormi Jamnickým, Hoffmannom, Zacharom, Budským a ďalšími režisérmi či režirujúcimi hercami, účinkovali v hrách klasických i súdobých, slovenských i preložených, vedeli sa vyrovnávať s nárokmi režisérov veľkých divadelných metafor, no aj inscenácií socialisticko-realistických až naturalistických, ale i plných poézie.

Na prelome 50. a 60. rokov dochádzalo k prvým pokusom o istú modernizáciu divadelných výrazových prostriedkov. V Krajevom divadle v Nitre boli spojené s tvorivými ambíciami Pavla Haspru a v martinskom divadle bol ich výrazným predstaviteľom Miloš Pietor. Sporadicky sa s pokusmi o inak artikulovaný divadelný program môžeme stretnúť aj v iných divadlách. Hoci v 60. rokoch nová dramaturgia, predovšetkým prienik existencialistickej a absurdnej drámy na naše javiská, utvorili východiskový predpoklad na generačnú obmenu, silná dominujúca generácia dokázala väčšinu podnetov absorbovať a sama modernizovala využívaný arzenál vyjadrovacích prostriedkov, pričom umelci, ktorí do divadelnej praxe vstupovali koncom 50. a začiatkom 60. rokov 20. storočia, sa ku generácii svojich učiteľov priradili, nesformovali sa s novým umeleckým programom do vyhranenejšieho autentického alternatívneho zoskupenia. Aj preto sa iba čiastočne splnili očakávania, spojené v polovici 60. rokov s otvorením nového komorného divadelného priestoru, Malej scény SND, ktorý bol podľa pôvodných zámerov výslovne určený na experimentálnu tvorbu. Po niekoľkých sezónach sa Malá scéna vyprofilovala ako druhé, komorné javisko činohry SND, na ktorom pôsobili tí istí tvorcovia ako na „veľkej“ scéne, teda v Divadle P. O. Hviezdoslava.

V závere 60. rokov sa však sformoval umelecký tím okolo režisérov Vladimíra Strniska a Petra Mikulíka, dramaturga Martina Porubjaka a vzniklo prvé skutočne generačné profesionálne divadlo – činoherný súbor Divadla na korze. Hoci bez veľkých manifestov tvorcovia jasne artikulovali svoj program – novou dramaturgiou, postavenou na odvážnych interpretáciách klasiky (Büchner, Čechov, Gogol, Ostrovskij) i záujmom o modernú drámu (Beckett, Kopit), ako aj novými vyjadrovacími prostriedkami. Determinoval ich, prirodzene, už priestor, v ktorom divadlo sídlilo,



Slawomir Mrozek: *Stroskotanci*. Pavol Mikulík ako Poštár, Peter Debnár ako Veľký stroskotanec a Marián Labuda ako Malý stroskotanec. Premiéra v Divadle na korze 8. 2. 1969. Réžia Peter Mikulík (a h.). Scéna Marián Vanek. Kostýmy Milan Čorba. Snímka archív Divadelného ústavu.

v pivnici na Sedlárskej ulici bol herec „na dotyk“ s divákom, čo vylučovalo veľké gestá a deklamáciu, ale, naopak, vynucovalo si to kontaktné herecké techniky, koncentráciu na detail a maximálnu autentickosť hercovho výrazu. To, samozrejme, nevylučovalo metódu ostrého hereckého strihu, premeny a odstup, naopak, tieto atribúty sa stali pre hereckú poetiku Divadla na korze príznačné. Podobne priestor determinoval aj réžiu, vynucoval si koncentráciu na význam a precíznosť dramatického konania. V tomto zmysle sa poetika Divadla na korze veľmi produktívne stretla s potrebami televíznych štúdií, ktoré v závere 60. rokov rozbiehali vo veľkom výrobu televíznych dramatických relácií.

„Keď sme zakladali naše divadlo, veľa ľudí sa nás pýtalo, kde máme manifest, o akú dramatikú sa chceme opierať, a nikto nemohol pochopiť, že potrebu manifestu sme naozaj nikdy nepocítovali a že nemáme žiadny zoznam autorov, ktorých budeme inscenovať a vyznávať. Do nového divadla sme si priniesli len svoje zážitky, svoj obraz sveta, svoje pohľady. Čo sa týka výberu hier, mohli sme si vybrať – okrem toho, že nemáme divadelný priestor a máme len deväť hercov – také témy, ktorým sme rozumeli, do ktorých sme mohli vložiť náš spoločný pocit, do ktorých sme mohli preniesť naše pohľady, z ktorých sme mohli vytvoriť metaforu nášho života.“⁵

Pri formovaní generácie späť s Divadlom na korze teda už nehrala rozhodujúcu úlohu len veková blízkosť tvorcov a vôľa formulovať a naplňovať nový umelecký program, ale rovnako dôležité bolo spoločné videnie sveta, rovnaký pohľad na stav

⁵ STRNISKO, Vladimír v diskusii V. Strniska, M. Porubjaka, J. Vostrého a L. Suchařípu Pokus o do-rozumění, Divadelní noviny, č. 13, 25. 2. 1970, s. 4. Citované podľa: JABORNÍK, Ján – MISTRÍK, Miloš (ed.): *Divadlo na korze 1968 – 1971*. Bratislava : Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry, 1994, s. 15. ISBN 80-85718-20-0.

spoločnosti. „Po generácii priekopníkov a po generácii, v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch nazývanej stredná, je generácia Divadla na korze, zdá sa, treťou najvýraznejšie a najkompaktnejšie sformovanou generačnou vlnou slovenského činoherného divadla.“⁶

Ako sme uviedli, druhá generácia sa začala formovať v SND v 30. rokoch, takpovediac, „v lone“ generácie zakladateľskej – tvorili ju žiaci Jána a Oľgy Borodáčovcov i Andreja Bagara a obe generácie sa stretávali pri tvorbe inscenácií, či už v réžii J. Borodáča, alebo jeho mladších kolegov. Podobne ani generácia Divadla na korze sa nevyhraňovala voči svojim predchodcom negatívne. „Poetika, ktorú reprezentoval Karol Zachar, nás veľmi neoslovovala, nezdala sa nám veľmi komická, smiešna, bola pre nás vzdialená. /.../ Nijakým spôsobom sme však nechceli s touto poetikou, s týmto názorom na vec priamo polemizovať a som presvedčený, a boli sme všetci presvedčení, že, jednoducho, tu majú stáť vedľa seba – SND so Zacharom a Korzo – ako zrejme dva druhy generačného divadla, ktoré obidva majú rovnaké právo na existenciu.“⁷

Okrem spomenutých režisérov a dramaturgov patrili do generácie hercov Divadla na korze sprvu Zita Furková, Marta Rašlová, Magda Vášáryová, Zora Kolínska, Helena Húsková, Peter Debnár, Marián Labuda, Martin Huba, Milan Kňažko, Stanislav Dančiak, Pavol Mikulík, Lubo Gregor, Peter Jerguš a Juraj Kukura a ďalší režisér, Miloš Pietor. Ako hostia v niektorých inscenáciách vystúpili Zuzana Kocúriková, Eva Krížiková, Míla Beran, Vladimír Černý a niekoľko ďalších spolutvorcov. Po likvidácii Divadla na korze a presune väčšiny umeleckého súboru na Novú scénu dochádzalo k postupnej reštrukturalizácii pôvodného činoherného súboru Novej scény, ktorý z príchodu celej skupiny vyhranených tvorcov nemal veľkú radosť. Miloš Pietor ako nový profilový režisér Novej scény prejavil veľké diplomatické schopnosti a v jeho inscenáciách sa stretávali reprezentanti oboch pôvodných telies. Napríklad v inscenácii Tajovského hry *Statky-zmätky*, ktorou v roku 1972 sprevádzkovala Nová scéna svoje Štúdio, komorný priester v budove Astorky, ktorý sa začal adaptovať ešte pre Milana Sládka, obsadil Pietor do postáv Zuzky a Ďura Magdu Vášáryovú a Juraja Kukuru, „ostatní patrili k pôvodnému novoscénickému súboru, ale viac-menej hrali podľa divadelnej a výrazovej partitúry z Korza. Ako ukázal výsledok, rozhodne nie na škodu, ale na prospech celku i jednotlivých hercov. Každý z nich nielenže nestratil individualitu, ale nové výrazové prostriedky ju osviežili, ba zvýraznili. Táto modelová situácia sa opakovala aj neskôr a podmienila najaktívnejšie pohyby v hereckom súbore Novej scény 70. a 80. rokov aj v jeho prípadnom celostnom chápaní.“⁸

Prirodzene, v zásadne zmenených spoločenských podmienkach došlo k reštrukturalizácii generačných znakov a charakteristík. Predovšetkým prestala platiť zásada spolupráce na báze spoločného videnia sveta. Zostal umelecký program, teda poetika groteskného realizmu, hľadanie motivácie v biologických predispozíciách postáv, herectva koncentrovaného na detail. V Pietrových a Strniskových inscenáciách sa potom ako najproduktívnejší noví umeleckí spolutvorcovia generácie Divadla na korze uplatnili Ida Rapaičová, Oľga Zöllnerová, František Kovár, Naďa Kotršová, Dušan Blaškovič, Viliam Polónyi, Igor Čillík, Jarmila Koleničová, Emil Horváth ml., Zuzana

⁶ JABORNÍK, Ján. Divadlo na korze po zrušení. In JABORNÍK, Ján – MISTRÍK, Miloš (ed.). *Divadlo na korze 1968 – 1971*, ref. 5.

⁷ PORUBJAK, Martin. Diskusia na konferencii. Tamže.

⁸ JABORNÍK, Ján, tamže, s. 63.



Nikolaj Vasilievič Gogol: *Ženba*. Marián Labuda ako Podkolesin. Premiéra v Divadle na korze 3. 5. 1969. Réžia Miloš Pietor. Scéna Oto Opršal. Kostýmy Milan Čorba. Snímka archív Divadelného ústavu.

Kronerová, Marián Zednikovič a ďalší. V osemdesiatych rokoch však veľká časť pôvodných členov Divadla na korze, najprv herci Martin Huba a Juraj Kukura, potom režisér Miloš Pietor, následne Magda Vášáryová, Pavol Mikulík, Emil Horváth, Milan Kňazko, v roku 1988 režisér Vladimír Strnisko a v roku 1990 aj Marián Labuda a Stanislav Dančiak, prešli do činohry SND. Dochádza k aktívnej spolupráci príslušníkov druhej umeleckej generácie s predstaviteľmi generácie Divadla na korze. „Prekvapivosť skvelých výkonov Božidary Turzonovovej a Zdeny Gruberovej v Strniskovej inscenácii *Mariše bratov Mrštíkovcov* v SND bola pochopiteľná. Že však prvoradé osobnosti dnes najstaršej, vynikajúcej, tzv „strednej“ generácie – Gustáv Valach a Karol Machata – podriadili svoje skvelé individuálne majstrovstvo ensamblovej súhre najmodernejšieho typu a hrali, ako keby boli v Divadle na korze, to pre mňa ostáva v povedomí ako jedno z najzvrúšivejších tvorivých mystérií, aké som kedy v divadle zažil. Považujem to za najvzdialenejší a najvyšší výbežok duchovného dopadu a akčného rádia Divadla na korze.“⁹

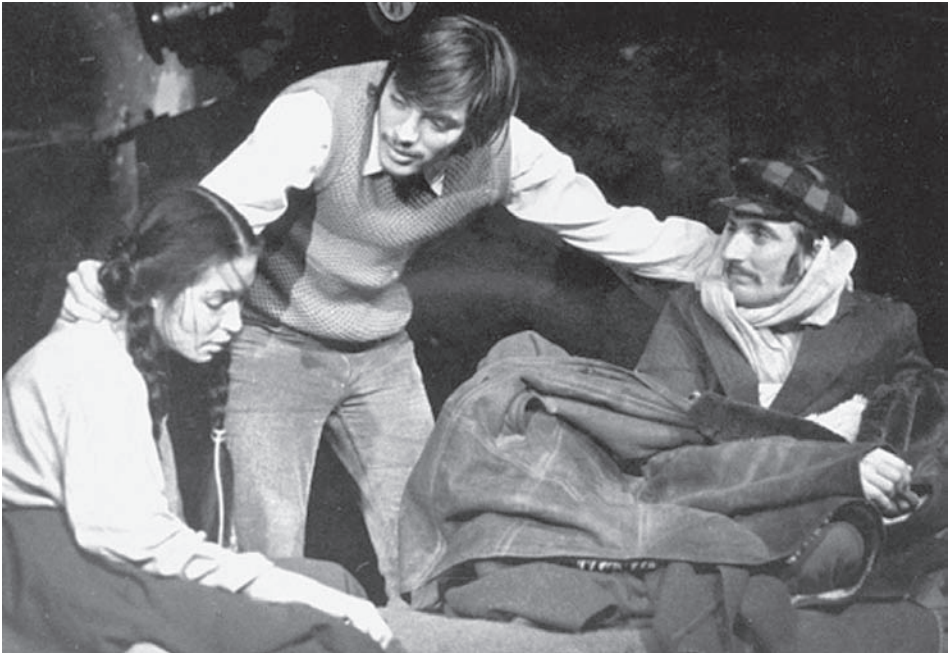
Tak, ako druhá svetová vojna a iné faktory spôsobili rozťahnutie nástupu a sformovania sa druhej generácie na plochu vyše desaťročia, spôsobila normalizácia, administratívna likvidácia Divadla na korze a ideologický dohľad na divadelnú tvorbu

⁹ Tamže, s. 70 – 71.



Alexej Arbuzov: *Úbohý môj Marat*. Magda Vášáryová ako Lika, Milan Kňažko ako Marat a Pavol Mikulík ako Leonidik. Premiéra v Divadle na korze 6. 12. 1970. Réžia Vladimír Strnisko. Scéna a kostýmy Milan Čorba. Snímka archív Divadelného ústavu.

v 70. a 80. rokoch problém s časovým ohraničením vrcholnej éry tretej generácie. V polovici 70. rokov sa zdalo, že tvorivý potenciál generácie Divadla na korze je vyčerpaný a že sa nová generácia sformuje z mladých absolventov VŠMU, pričom najvhodnejšie podmienky boli v Divadle pre deti a mládež v Trnave, kde sa stretli režiséri Blahoslav Uhlár a Juraj Nvota, scénograf Ján Zavarský a herecký tím Zuzany Kronerovej, Mariána Zednikoviča, Vladimíra Jedľovského, Ludovíta Moravčíka, Nataše Gräffingerovej, Jána Topľanského, Ivety Kozkovej, Štefana Kozku, Jána Zachara, Ywetty Weiszovej a viacerých ďalších. Podobne sa sformovala v nitrianskom Krajevom divadle, resp. Divadle A. Bagara skupina vtedy mladých tvorcov okolo začínajúceho režiséra Jozefa Bednárika a dramaturgičky Dariny Károvej – Marián Slovák, Eva Matejková, Adela Gáborová, Anna Maľová, Vladimír Bartoň, Dušan Lenci, Anton Živčic, Ján Greššo a ďalší. V prešovskom Divadle J. Záborského sa mladí tvorcovia výraznejšie profilovali v druhej polovici 70. rokov, keď k režisérom Eduardovi Gürtlerovi, Jozefovi Pražmárimu a ich mladším kolegom pribudli v hereckom súbore Gabriela Dolná, Anna Šulcová, Dušan Brandýs, Marián Gejšberg, Peter Lejko, Ivan Vojtek, Ivan Krúpa, Táňa Radeva, Jozef Švoňavský a niekoľko ďalších. No „gravitačná“ sila Bratislavy ako centra, umožňujúceho pôsobiť okrem divadelných javísk aj v televíznych štúdiách, dabingu, filme a rozhlase, spôsobila, že tieto skupiny nedostali trvalejšiu šancu sformovať sa do skutočne nového generačného zoskupenia, a môžeme maximálne hovoriť o subgeneračných formáciách. Že vnútorne tendovali



Alexej Arbuзов: *Úbohý môj Marat*. Zuzana Kocúriková ako Lika, Juraj Kukura ako Marat a Martin Huba ako Leonidik. Premiéra v Divadle na korze 6. 12. 1970. Réžia Vladimír Strnisko. Scéna a kostýmy Milan Čorba. Snímka archív Divadelného ústavu.

skôr k umeleckému programu reprezentovanému generáciou Divadla na korze, než k už postupne doznievajúcej poetike Zachara a Budského – hoci išlo prevažne o ich žiakov – netreba vari dodávať.

Po roku 1990 vznikla zložitá situácia, ktorá nežičila koncepčnému formovaniu novej divadelnej generácie. Spoločnosť poskytla satisfakciu umelcom, ktorí pred dvoma desaťročiami sformovali generáciu Divadla na korze, no do novovytvoreného divadla Astorka-Korzo'90 prešli z pôvodného súboru len členovia, ktorí zostali v činohre Novej scény (Zita Furková, Peter Debnár, Vlado Černý), tí, ktorí už mali angažmán v Činohre SND, sa nevrátili. V „rehabilitovanom“ súbore teda dostali priestor mladší umelci, režiséri Juraj Nvota a Roman Polák, z hercov potom Marián Zedníkovič, Zuzana Kronerová (tá ako jediná po dvoch rokoch, 1988 – 1990, odišla z Činohry SND), Peter Šimun, Ľudovít Moravčík, Boris Farkaš, Miroslav Noga a iní. Predstavitelia pôvodnej generácie Divadla na korze sa nahradili predstaviteľov druhej generácie v Činohre SND i na pôde divadelnej fakulty VŠMU. To, spolu s radikálnou stratou spoločenského statusu divadelných tvorcov a celkovým prepadom kultúry na jedno z posledných miest v poradí záujmu transformujúceho sa štátu, s drastickými redukciami súborov ako logickým dôsledkom nedostatku financií, ale i vpádom zábavného priemyslu, satelitného TV vysielania a mnohými inými vplyvmi spôsobilo, že mladí divadelní umelci, najmä tí, ktorí prichádzali do praxe počas 90. rokov, našli priestor na uplatnenie najmä v dabingových štúdiách. Malé experimentálne divadlá, ako Stoka Blahoslava Uhlára či GunaGU Viliama Klimáčka,

sa síce dokázali jasne profilovať poetikou i názorovo, ale z ich súborov sa generácia nesformovala. Možno sa v tom prejavuje podobná tendencia, ktorú v literárnom dianí opisala Mária Bátorová:

1. „Periodizácia literárnych smerov, ako ich poznáme v kánonizovanej a štandardizovanej podobe, povedzme v akademických dejinách literatúry, počíta s ťažiskom na jednotlivých smeroch zafixovaných v istom časovom horizonte a s istými vyhranenými znakmi. Medziobdobia medzi literárnymi smermi sa spravidla považujú za znakovo nevyhranené a kratšie;
2. každá jednotlivá analýza však ukazuje, ako daná periodizácia neplatí a zlyháva na výsledkoch jednotlivých analýz;
3. ukáže sa, že znaky toho-ktorého smeru sú v „čistej“ podobe také výnimočné, že možno povedať, že len isté diela v istom krátkom čase, teda ako výnimky či vrcholky tvoria v danom momente daný smer, ktorému dali meno;
4. analýzy ukazujú, že prechodné obdobia trvajú omnoho dlhšie, ba že celý vývin spočíva práve na plynutí a premene;
5. takto vnímaný proces literárneho vývinu je zdanlivo chaotickejší, náročnejší na interpretáciu, ale vystihuje skutočný rytmus diania, a tým je aj pravdivejší.“¹⁰

Štvrtá slovenská divadelná generácia je dnes stále v stave formovania. Paradoxne, na vnímaní množstva „solitérov“ ako potenciálnych príslušníkov novej divadelnej generácie má veľký podiel postupne rastúci záujem komerčných televízií o dennú seriálovú tvorbu v prvom decénií nového tisícročia. Po desaťročí „hercov bez tváre“, ktorých verejnosť poznala predovšetkým po hlase z dabingu, prišla relatívne početná skupina vo verejnosti dobre známych hereckých individualít. Nie sú sústredení v jednom divadelnom súbore, zatiaľ nejavia ani tendencie sformulovať svoj vyhraný umelecký program ako alternatívu toho, čo zatiaľ mainstreamovo určuje generácia Divadla na korze a jej mladší nástupcovia a pokračovatelia. Je však reálny predpoklad, že po (logickom) opadnutí televízneho seriálového boomu príde k presunu ich aktivít prioritne do sféry divadelnej tvorby. A nová – štvrtá – generácia slovenského profesionálneho divadla prestane byť len – do istej miery virtuálnou – konštrukciou.

SLOVAK THEATER AND THE CHANGES OF GENERATIONS

ANDREJ MAŤAŠÍK

The author examines the formation of every generation of artists that has contributed to the shaping of Slovak professional theater. In the late thirties, a generation of young artists already trained at the Bratislava Academy of Music and Drama entered the world of theatre and gradually replaced the founding generation around a director Ján Borodáč. Although their formative process was not completed until after World War II, they had a decisive influence on the development of Slovak theater until the 1960s. At the turn of the 60s and 70s, for the first time a new generation

¹⁰ BÁTOROVÁ, Mária. Kontinuita a diskontinuita literárneho procesu. In PAŠTEKOVÁ, Soňa – PODMAKOVÁ, Dagmar (ed). *Kontinuita a diskontinuita vývinového procesu poézie, prózy a drámy*. Bratislava : Veda, Ústav svetovej literatúry SAV, Kabinet divadla a filmu SAV, 2007, s. 162. ISBN 978-80-224-0976-6.

stepped forward not only as an alternative to the efforts of their senior colleagues, but also on the basis of consensus and unity. Between 1968- 1971 a group of actors, directors and others involved with the Divadlo na Korze (Theatre on the Corso) laid the foundations for a new artistic program that was later extended, modified and directly or indirectly accepted widely among theater artists during the seventies and eighties. The fourth generation of theater artists should logically have followed, but the social changes has brought the withdrawal of the theater from its previous positions in the social hierarchy. Only an increased interest of commercial TV companies in the production of original Slovak TV series and the renewed public interest in such production gives us some hope that a new artistic program as a platform for a new generation of theater artists might recently appear.

PODNETY OTAKARA ZICHA PRE TEÓRIU OPERNÉHO HERECTVA

MILOSLAV BLAHYNKA
Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Abstrakt: Príspevok analyzuje podnety českého estetika a teatrológa Otakara Zicha k teórii herectva a operného herectva. Zich vyšiel z estetického štrukturalizmu. Operné herectvo reflektuje vo svojom systematickom spise *Estetika dramatického umenia* (Praha 1931). Vychádza z analýzy hereckého umenia, ktorá rozlišuje hereckú postavu a dramatickú osobu. Zich chápe operného skladateľa ako tvorcu, ktorý nekomponuje iba na dramatický text, ale vytvára dramatické, resp. hudobno-dramatické situácie. Od tohto stanoviska sa odvíjajú požiadavky na umeleckú prácu operného herca, najmä spôsoby jeho reagovania na opernú hudbu.

V roku 2011 uplynie osemdesiat rokov od prvého vydania kľúčovej práce modernej teatrologie – *Estetiky dramatického umenia* – Otakara Zicha¹. Svojou prísne systematickou a logickou výstavbou reprezentuje základ reflexie divadla a drámy zo stanoviska estetického štrukturalizmu. Napriek tomu, že Zichove zovšeobecnenia vychádzajú zo skúseností a recepcie realistického divadla, mnohé jeho závery nestrácajú platnosť ani dnes. Týka sa to aj Zichovej reflexie herectva (vo všeobecnosti) a operného herectva, o ktorom síce v *Estetike dramatického umenia* systematicky nepíše, ale z jeho všeobecného náhľadu na problematiku herectva a z kapitoly o dramatickej hudbe jasne vyplývajú mnohé priame aj nepriame podnety, ktoré možno uplatniť pri odbornej reflexii operného herectva, spojeného najmä s vývinom opery od klasicizmu po podstatnú časť 20. storočia.



Otakar Zich

Úlohou hercov je podľa Zicha predstavovať dramatické osoby, v opere hudobno-dramatické. Už na tomto mieste pripúšťa, že dramatické osoby nemusia byť (hoci najčastejšie sú) ľudia. Ak ide o iné bytosti – napríklad vyššie alebo nižšie než človek – vždy sú antropomorfované. Zich nepochybné reaguje na zvýšený záujem opery 20. stor. o tzv. problematiku zobrazenia zvieracieho sveta, čo uplatnil

¹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha : Melantrich, 1931. V texte tohto príspevku budeme citovať z druhého vydania knihy: ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha : Panorama, 1986, 416 s.

napríklad Leoš Janáček v opere *Líška Bystrouška* (1924). Svet ľudí a svet zvierat je tu nielen prepojený, ale jednotlivé postavy zvierat a ľudí spolu navzájom charakterovo a ideovo korešpondujú. Mohli by sme sem zaradiť aj Stravinského operu *Lišiak* (*Le Renard*, 1922).

Zich vo svojich náhľadoch na dramatické herectvo vychádza zo základnej požiadavky drámy (vrátane hudobnej), ktorou je jednota optického a akustického v hereckom výkone. Túto jednotu nazýva „postulátom totality hereckého výkonu.“² Odvodzuje ho od korešpondencie medzi „hereckou postavou“ a „dramatickou osobou“. Tak sa z dramatického herectva vylučuje napríklad pantomíma, respektíve baletná pantomíma. Mlčanie postáv na javisku pokladal Zich za neprirodené.

Rozlíšenie hereckej postavy a dramatickej osoby je Zichov cenný príspevok k teórii hereckého umenia a hereckej tvorby. Vychádza z úvahy o estetike hereckého umenia od Diderota po reflexie teoretikov, estetikov a divadelných vedcov zo začiatku 20. stor. Na základe teórie významových predstáv Johanna Volkelta³ a logickým dôsledkom tejto teórie je zavedenie pojmov herecká postava a dramatická osoba. Krátka charakteristika hereckej postavy a dramatickej osoby vyplýva z toho, že herecká postava existuje objektívne na javisku, kým dramatická osoba v našom vedomí ako vnem čisto psychologického charakteru.⁴ Vzhľadom na diferenciaciu medzi hereckou postavou a dramatickou osobou Zich rieši takisto „večný“ a vlečúci sa spor teórie hereckej tvorby – a síce, či má byť hrajúci herec „v role“, alebo „nad rolou“. Touto otázkou sa zaoberali teoretici divadla a estetiky už od 18. stor. Zich konštatuje: „Z nášho výkladu je zrejmé, že herec musí byť v typickom svojom duševnom rozdvorení aj pri hre nielen tak vzdialený od svojej postavy, aby ju mohol ovládať, ale súčasne byť s ňou natoľko zblížený, aby mohla uchvátiť jeho samotného, a tým viesť k akémusi druhotnému, odvodenému oduševneniu.“⁵ Charakteristiku vzťahu medzi hereckou postavou a dramatickou osobou prijíma z *Estetiky dramatického umenia* aj moderná teória hereckého umenia vychádzajúca zo semiotických metodologických východísk. Miloš Mistrík komentuje Zichov prínos v tejto oblasti: „Veľmi jasne sa ňou (*touto definíciou* – pozn. M. B.) totiž vyjadrili tri stupne – tri rôzne prezentácie človeka v dramatickom diele. Zreteľne sa tu oddelil herec od toho, čo sám vytvára, teda od hereckej postavy, a táto zasa od toho, čo ona vyvoláva v myslí divákov, teda od dramatickej osoby. Tento Zichov poznatok má zásadný význam pre ďalší teoretický výskum herectva.“⁶

Zichova teoretická reflexia hereckého umenia ráta nielen s optikou diváka. Hľadá predpoklady aj v osobnosti herca. Jeho progresívny prístup je okrem iného v tom, že chápe herecké umenie podstatne širšie než iba ako aplikáciu hercovej osobnosti na roly, ktoré stvárňuje. Zichovo poňatie herectva založeného na tzv. preosobnení, ktoré definuje na základe relácie medzi „pretelesnením“ a „preduševnením“, korešponduje s názormi takého nekonvenčného a neakademického divadelného tvorcu, akým je Peter Brook: „Nech hrá herec akúkoľvek postavu, musí si uvedomiť, že je táto postava vždy silnejšia než on. Bez ohľadu na to, či sa jedná o súčasnú hru, alebo o antickú

² Tamže, s. 51.

³ Bližšie o tom: VOLKELT, Johannes. *System der Aesthetik I., II.* München : C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1905 (I.); 1910 (II).

⁴ Bližšie o tom: ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*, s. 92 – 93.

⁵ Tamže, s. 130.

⁶ MISTRÍK, Miloš. *Kapitoly o hereckom umení*. Bratislava : Tália-Press, 1994, s. 64.

tragédiu, musí otvoriť škálu pocitov väčších, než sú tie, ktoré nachádza sám v sebe ako v súkromnej osobe. Preto je zbytočné hovoriť: ‚Ja to tak cítim.‘ Herec musí slúžiť vteleniu predstavy človeka, ktorá je väčšia než to, čo si myslí, že pozná.“⁷

Rozlíšením medzi hereckou postavou a dramatickou osobou sa Zich približuje okrem iného modernému estetickému bádaniu a modernej hermeneutike umenia. Napríklad Hans-Georg Gadamer vo svojom ťažiskovom spise *Pravda a metóda*, vydanom tridsať rokov po Zichovej *Estetike dramatického umenia*, nepriamo rovnako ukazuje rozdiel medzi vnímaním a výkladom diváka a stelesním herca v rámci aktu hry: „Ak sa stane hra divadlom, dochádza v nej ako v hre k naprostému obratu. Divák sa dostáva na miesto hráča. Hra sa hrá pre diváka a v divákovi, a nie v hercovi a pre herca. To, prirodzene, neznamená, že hráč nie je schopný vnímať zmysel tohto celku, v ktorom hrá svoju názorujúcu rolu. Avšak divák má prednosť v metodologickom zmysle: Pretože je hra preňho, stáva sa názorné to, že v sebe nesie nejaký zmysluplný obsah, ktorý má byť pochopený, a preto ho možno oddeliť od správania hráčov.“⁸

Pre operné herectvo zo Zichových východiskových zistení platí, že jednota optického a akustického v hereckom výkone je okrem iného daná reagovaním herca na charakter speváckych partov a hudby vrátane orchestrálnej hudby. Zich chápe operného skladateľa ako tvorcu, ktorý nekomponuje iba na dramatický text, ale predovšetkým stvárnjuje dramatické, respektíve hudobno-dramatické situácie. Operný skladateľ anticipuje nielen režiséra tým, že utvára dramatickú a časovú formu diela charakterom svojej hudby, ale anticipuje aj herca v jeho hlasovom prejave – a síce tým, že zhmotňuje zvukovú podobu tohto prejavu vo vokálnom parte, prostredníctvom fixácie vo výške, rytme, tempe a podobne. Operný herec môže tieto kvality ďalej interpretovať vykladateľ prostredníctvom rozmanitých nuáns.⁹ Tým sa líši od činoherného herca, ktorého hovorenie je z hľadiska tónovej výšky neurčité a kolísavé, zatiaľ čo tóny hudby (a vokálneho partu) sú určité a stále (počas svojho trvania). Zároveň tóny hovoreného slova prechádzajú plynulo jeden do druhého, kým tóny hudby a spevu sú oddelené, a pocit plynulosti vzniká viazanosťou hudobnej frázy. Rozdiel je takisto v tom, že tóny hovoreného slova sú ľubovoľné (v rámci určitých medzí a hraníc), ale tóny spevu sú podmienené zákonitosťami hudobnej harmónie a tonality.

Korešpondencia medzi „hereckou postavou“ a „dramatickou osobou“ je v opere daná aj spôsobom vokálnej interpretácie. Nejde tu len o hlasový odbor, ale aj o originalitu vokálneho interpretačného prístupu. Zich hovorí o možnostiach rozmanitých nuáns, interpretačné prístupy posledných desaťročí napovedajú, že tu ide nielen o nuansy, ale aj o podstatné interpretačné rozdiely, ktoré sú dokladom originálneho a jedinečného vokálno-interpretáčného prístupu. Operný herec a spevák je vedený dvoma princípmi – hudobným a divadelným, ktoré iniciujú dirigent a operný režisér. Spev hercov pokladá Zich za požiadavku nie nevyhnutnú, ale žiaducu, ktorá zodpovedá estetickým princípom látkovej jednoty. Je zaujímavé, že umenie operného herca nepovažuje za samostatné umenie, ale herecké umenie vo všeobecnosti uznáva ako samostatné a svojbytné, jedinečné umenie, a to aj z hľadiska hlasového

⁷ BROOK, Peter. *Pohybivý bod*. Praha : Nakladatelství studia Ypsilon, 1996, s. 237 – 238.

⁸ GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metóda I. Nárys filozofickej hermeneutiky*. Do češtiny preložil David Mik. Praha : Triáda, 2010, s. 110.

⁹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*, s. 246 – 250.

a slovného prejavu činoherného herca. V prípade operného spevu akoby sa stotožnil so stanoviskom Friedricha Hebbela, ktorý považoval herecké umenie predovšetkým za umenie živého slova. Hebbel chápe herca predovšetkým za tlmočníka dramatického (básnického) textu: „*Herec je otrok básnika*“¹⁰ Na druhej strane Zich z diferenciácie medzi hereckou postavou a dramatickou osobou odvodil podstatu operného spevu – spev patrí hereckej postave, hovorenie dramatickej osobe: „Dramatická osoba v opere teda vlastne nespieva (spieva herec), ale taktiež ‚hovori‘ (ak chceme ‚vyjadruje sa‘), ale zvláštnym, odlišným spôsobom proti ‚hovoreniu‘ dramatickej osoby v činohre.“¹¹

Operný spev pokladá Zich za druh hlasovej mimiky, pričom jeho poňatie mimiky nezodpovedá bežným konvenčným vymedzeniam tohto fenoménu. Od hlasovej mimiky sa v hereckej tvorbe odvíja aj samotná hra operného herca. Reaguje na hudbu svojho partu, ale aj na hudobnú koncepciu orchestrálnej hudby. V súvislosti s opernou hudbou všeobecne hovorí Zich o prísnej časovej väzbe. Práve prostredníctvom nej anticipuje operný skladateľ funkciu operného režiséra aj umeleckú prácu operného herca. Zich chápe operného herca ako umelca so schopnosťou otvorenosti a reagovania na priebežne sa meniace najrozmanitejšie impulzy a zmeny. Táto schopnosť je zárukou hercovho priebežného reagovania na neprestajne sa meniace dramatické situácie, v prípade opery charakterizované hudbou. Operný herec by mal reagovať aj na zobrazujúce a vyjadrujúce schopnosti hudby. Zich im venuje mimoriadnu pozornosť a poukazuje, ako sa zobrazujúce schopnosti dramatickej hudby viažu na rozmanité „zvukomalebne“ a „dušemalebné“ hudobné postupy, ako sa tieto zobrazujúce schopnosti hudby vzájomne prelínajú (napríklad, prestupovanie „zvukomalby“ a „dušemalby“) a ako charakterizujú hudobno-dramatickú osobu v opere, pričom zároveň operný herec reaguje na hudobno-dramatickú hudbu aj vo chvíľach, keď nespieva. Okrem zobrazujúcich možností hudby Zich konštatuje, ako vyjadrovacie možnosti hudby pomocou siete konvenčných a autorizovaných citácií vytvárajú hudbu, ktorá charakterizuje určitú dramatickú osobu („hudobná postava“) a dramatickú situáciu a dramatický dej („hudobná spoluhra“).

Rozdiel v opernej inscenačnej praxi Zichovej doby (Zich svoje estetické a teoretické závery o hudobno-dramatickom umení a o opernom herectve formuloval postupne od druhého desaťročia 20. stor.) a našou súčasnosťou je v tom, že dnešné operné herectvo je podstatne jemnejšie, herecky cizelované a vycibrené, oveľa menej založené na exhibícii heroín a hrdinov, založené na hudobno-interpretáčnom úsilí ukázať paralely medzi hudobnými a ľudskými emóciami nielen ako založené na individuálnom výklade operného interpreta, teda nie ako všeobecne ľudské, globálne a univerzálne, ale individuálne interpretačne diferencované a tieňované. Už Zich sa nepriamo priklonil k chápaniu podstaty herectva ako umenia vrátane operného, ktoré nepredvádza virtuozitu herca, ale podstatu a formy ľudského bytia prostredníctvom hry.

Dnes sa často meriava operné herectvo kritériami činoherného herectva a operných hercov hodnotia na základe umeleckej schopnosti priblížiť sa vecnosti, dynamickosti, triezvosti a invenčnej mnohostrannosti činoherného herectva. Zich chápe operu – najmä modernú – ako umelecký fenomén, ktorý dáva prostredníctvom záko-

¹⁰ Citované podľa: RUTTE, Miroslav. *O umění hereckém. K estetike a psychologii divadelní a filmové tvorby.* Praha : Jos. R. Vilímek, 1946, s. 5.

¹¹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*, s. 239.

nitej formácii reči (rýchlosť, respektíve tempo, sila, prestávky, melodický spád a podobne), dynamickou výstavbou a agogikou v hre hercov pozitívne podnety aj činohre. Konštatuje: „Opera, ktorou v skoršej epoche dramatického naturalizmu činoherci opovrhovali, by dnes mohla byť ich učiteľkou.“¹² Predpokladom takej schopnosti je naplnenie tak určitých kompozičných noriem a princípov, ako aj tomu zodpovedajúcich hereckých kritérií, odvodených nielen od dramatického textu, ale aj – a predovšetkým – od dramatickej hudby.

Autor si kladie špecifickú – a pre podstatu operného herectva kardinálnu otázku – ako operný herec reaguje na dramatickú hudbu? Ak sa má zachovať jednota hereckej postavy, má sa aj koncepcia hercovej hry odvíjať od speváckeho partu – a takisto od príslušnej, k postave a dramatickej situácii alebo k dramatickému deju viazanej hudby. Všeobecne platí, že rýchlosť spevu v opere je oveľa pomalšia než rýchlosť hovoreného slova. Z toho podľa Zicha vyplýva, že tempo mimiky (hereckého prejavu), ktorý na túto hudbu reaguje, sa musí prispôbiť rýchlosti spevu. Tým zdôvodňuje, prečo sú rýchlosť a tempo hereckej mimiky v opere pomalšie než v činohre, hoci aj tu jestvujú relevantné výnimky, ku ktorým patria napríklad extrémne rýchle tempá niektorých komických výstupov, rýchlejšie než hovorené slovo (najmä v áriách), na ktoré by mal operný herec adekvátne herecky reagovať. Herec tak, skrátka, reaguje na fenomén prísnej časovej väzby v opere – aké gestá ku konkrétnej hudbe zvolí, je na ňom.

Zich žil v časoch etablojúcej sa modernej opernej réžie. Herca chápe ako ústrednú zložku divadelného umenia, čím jeho názory harmonizujú so závermi modernej teatrologie. Na druhej strane, vzťah réžie k herectvu (v opere aj činohre) bol na prelome 19. a 20. storočia a v prvých desaťročiach 20. storočia založený na úsilí režisérovo obmedziť všeobecne rozšírený herecký exhibicionizmus.¹³ Napríklad, Patrice Pavis pokladá herca, respektíve jeho stelesnenie postavy za centrum divadelnej udalosti.¹⁴ Ráta s potenciálom samostatnej hereckej tvorivosti. Úlohou operného režiséra nie je obmedzovať hercovu tvorivosť a vnucovať mu svoju koncepciu hudobno-dramatickej postavy, ale zosúladiť a harmonizovať štýly jednotlivých hereckých koncepcií.

Zich vo svojej *Estetike dramatického umenia* opúšťa dlho do 20. storočia doznievajúci mýtus romantického operného herca tvoriaceho zo sily okamihu, z božskej iskry inšpirácie a ingénia. Herectvo chápe ako špecifický umelecký koncept, v prípade operného herectva založený na schopnosti herca na základe výkladu hudby ju pretvoriť do svojej vlastnej hereckej koncepcie. Ako vyplýva z mnohých postrehov, chápe herectvo ako samostatné umenie, tvoriace na základe slobodných východísk a princípov. Odmieta poňatie herca ako rutinéra, ale aj ako craigovskej nadbábky, poslušnej a trpne konajúcej podľa pokynov režiséra. Operný herec v Zichovej koncepcii je samostatný tvorivý subjekt, ktorého úlohou je interpretovať nielen vlastnú postavu, ale aj podieľať sa na výklade celého textu, ktorý v opere predstavuje tak libreto, ako aj hudobná kompozícia diela. Hudba môže podľa Zicha priviesť operného herca aj do sveta fikcie a abstraktnejších, všeobecnejších významov. Na druhej strane, operný herec predvádza na javisku „reálne“ javiskové udalosti, ktoré charakterizuje aj potenciál hercovho spevu.

¹² Tamže, s. 251.

¹³ Bližšie o tom: MISTRÍK, Miloš. *Herecké techniky 20. storočia*. Bratislava : VEDA, 2003, s. 7 – 21 a inde.

¹⁴ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha : Divadelní ústav, 2003, s. 170 (heslo Herec).

Herec vo svojej interpretačnej činnosti je predovšetkým vykladačom znakov. Zich v súvislosti s dramatickou hudbou podrobne analyzuje zobrazujúce a vyjadrovacie schopnosti hudby. Konštatuje, že pomocou siete rozmanitých príznačných motívov sa dramatická (operná) hudba intelektualizuje. Úlohou herca je teda tento intelektuálny rozmer hudby prečítať, previesť do svojej hereckej koncepcie a patrične zobraziť. Herec, ako nepriamo vyplýva zo Zichových záverov a téz, by mal mať rovnako ako režisér predstavu o celku, nielen o svojej role, stáva sa tak aktívnym partnerom režiséra. Dnešné požiadavky hercov, aby bol uznaný a uznávaný ich vlastný tvorivý prínos, najmä v modernom režijnom divadle v opere, kde sa režisér stáva občas „tyranom“, riešil Otakar Zich v *Estetike dramatického umenia* jednoznačne v prospech hercov. Chtiac-nechtiac fenomén opery – a často aj hudobnej drámy, po ktorej Zich toľko prahol – je založený na tom, že operný herec ovláda svoj vokálny part tak dokonale, že občas predsa len preruší hru, aby sa prezentoval svojou bravúrou a virtuozitou.

OTAKAR ZICH'S CONTRIBUTIONS TO THE THEORY OF OPERA ACTING

MILOSLAV BLAHYNKA

The paper analyzes the contributions of Otakar Zich, a Czech aesthetician and theatreologist, to the theory of drama and opera acting. Zich's starting point was aesthetic structuralism. In his systematic work *The Aesthetics of Dramatic Art* (Prague 1931), he presents his view on opera acting. It is based on an analysis of performing arts that distinguishes a dramatic character and a performer. Zich believes that opera composer does not compose just the dramatic text, but creates both musical and dramatic situations. From this position are further derived requirements for artistic work of opera actor, especially the ways of responding to opera music.

HEREC AKO OBJEKT KRITIKY A PEDAGOGIKY

ANTON KRET

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Bnakskej Bystrici

Život hercovej postavy je závislý, žiaľ, aj od súvekých náhľadov na divadlo. Pokiaľ? Nakoľko? Natoľko a potiaľ, kam až siaha osudová danosť človeka čomusi sa v živote venovať viac-menej naplno. To „viac-menej“ znamená, že nemusí to byť vždy iba záujem o jeden typ umenia. Lebo druh či žáner v umení sú iba technickým problémom, prostriedkom, akým spôsobom a v akom rámci premeniť fantáziu na artefakt, predstavu na konkrétny umelecký obraz. Treba sa asi narodiť s predpokladom tieto premeny ovládať čo i len podvedome (ak mienite tvoriť), alebo poznať a analyzovať (ak vám ide k duhu teória daného premetu). Umením je jedno aj druhé, aj tvorba aj jej hodnotenie. Umelcom bol v minulosti rovnako Aischylos ako aj Aristoteles. Petrarca, Lope, aj Savonarola. Schiller aj Lessing. Kde je napísané, že teoretickým súběžcom takého Chudíka nemôže byť niekto z dnešnej generácie, ak spĺňa požiadavky rovnocennej tvorivosti uplatnenej v analýze činnosti tamtoho? Mali sme Vajanského aj baľka Škultétyho, Mínača aj Matušku, dokonca aj obojdomého Tatarku, či nie?

No a späťosť s divadlom... Ak budúci herec začne ako šesťročný hrať divadlo a po maturite sa bez rozmyšľania dá na jeho štúdium, a ak potom divadlo vždy bolo pod jeho zaľúbeným i kritickým pohľadom, nuž takýto človek zostáva „na strune čias“ až podnes. Medzitým sa stal z neho herec. V závislosti od usilovnosti a talentu je z neho herec dobrý alebo vynikajúci. Divadlo, ako každého „výrobcu“ emócií, musí herec buď cítiť, buď *ho* vedieť, alebo oboje. A to dokáže dokonale len vtedy, ak sa stane členom jeho rádu, teda celo- i plnoživotne. Lenže v každom ráde platia isté pravidlá a tu sa musí herec, rovnako ako mních či rádová sestra, podrobiť spomínaným súvekým pravidlám, pravidlám doby, pre ktorú tvorí. Aj mních, aj trebárs člen politickej strany, ale aj herec sú slobodní len po hranice predpisov svojej inštitúcie. Za nimi je „vyšší“ poriadok a na ten dozerá opät, predseda partaje alebo... divadelný kritik. Pripusťme, že kritik je okrem iného aj senzorum vkusu doby. Ako taký odzrkadľuje potom aj zlatý rez diváckeho vkusu. (Iná je už otázka, aká zasvätená ideí divadla je doba sama, aký zasvätený je herec a po ňom aj kritik.) Ak má krivka vkusu v rozpätí času sínusoidnú líniu, dolné úvrate takejto sínusoidy nesú pečať najnižšieho vkusu doby. A opačne.

A čo ostatné umelecké druhy a žánre, v ktorých sa popritom divadlo v priestore času pohybuje? Je na rovnakom bode sínusoidy v tom istom čase aj maliarstvo, hudba, tanec? Aj próza a poézia, aj – dajme tomu – jazykoveda, ortoepia či drobná publicistika? A ak, skade to prišlo?

Nuž, je to tak: kým herec je vždy služobníkom kolektívnej myšlienky svojho umeleckého druhu – divadla, básnik môže písať aj pre zábavu, poézia (ale aj tvorba sochy či len ornamentu, piesne, alebo tanečnej kreácie) sa derie na povrch aj z nedostatku emotívnej komunikácie s okolím. Aha: „Verš je let čajky v nadoblačne, / báseň je vý-

pust slov do rojníc a rojov. / Báseň sa síce končí kontumačne, / no je vždy víťazstvom / nad panstvom / onomatopoeje nad paranojou.“ (*Bojím sa nebat'*, 2008) Človeku sa žiada provokovať vlastnú harmonickosť, ísť za ňou hlava-nehlava. (A prípadne nikdy sa k nej nedopracovať!) No a pokiaľ ide o to ostatné, najmä o slobodno-neslobodné herectvo, o otázky jeho jazyka, tak práve tu neslobodno zabudnúť, že herec môže získať naozajstnú, neformálnu akademickú hodnotu len vtedy, ak ho aprobuje divákov hovorca – kritik. Chudík alebo Höger mohli ako študenti alebo mladí herci získať uznanie za recitovanie, za interpretovanie cudzích básnických obrazov alebo iba jednoduchých cudzích myšlienok, ba dokonca mohli aj celkom slušne kreovať svoje prvé dramatické postavy, no vysvedčenie im dal recenzent až po absolvovaní hereckej maturity pred ním samým, uznanlivým kritikom. Na rozdiel, dajme tomu, od Pántika alebo Hrušínskeho, ktorých prijala kritická obec už od ich prvého vstupu na javisko. Pri takomto konkrétne-zmyslovom konkubináte tvorcu s príjemcom mohol byť mať človek skúmajúci zákonitosti nepolapiteľného hereckého obrazu dobrého súpera v podobe neúprosňého vedeckého zákona, formuly, vety. Ale kritikom spravidla zazlievajú slobodu vrtania sa v kategóriách, ako je pravda a krása. Od kritika sa dnes žiada „áno – áno, nie – nie“. A dnešný kritik to už vlastne ani ináč nevie. Veď načo aj? K naozajstným úsudkom o hereckej práci, poznatkom (či prípadne aj objavom) sa nedospieva iba presekávaním sa cez džungľu právd vyslovených v minulosti, ale najmä – a na to je dnešná recenzistika doslova hrdá – vlastným pozorovaním, skúmaním a hľadaním. Ako keď sa na figurínu s prázdnu hlavou usilujeme navešať krásne oblečenie a celkový imidž. A aj to len cez džungľu omylov. A s nimi aj navymyšľaných hlúposť, o ktorých kritikova *sancta simplicitas* ani netuší.

Všimnime si, že my už vlastne nepoznáme rozdiel medzi štylizovaným obrazom dramatickej postavy a životným protoobrazom, nevieme, kedy sa vo sfére estetiky treba orientovať iba na umenie a kedy aj na „predlohu“ umenia – vlastnú prírodu. Ale od školákov (môžu to byť aj vysokoškolační) žiadame menovať a opisovať školy, štýly, epochy, ktoré nie sú ničím iným, iba zúfalým volaním po pravde dramatického charakteru na javisku. No neučíme ich dávať do súvislosti skutočnosť, že revolúciu vo vývoji ľudských vzťahov nespôsobil vznik Discobola a ani Platón vetou o vláde násilia, ale neznámy poľnohospodársky otrok, ktorý vymyslel spojenie koňa s pluhom a zostonásobil tak obrábanie pôdy, ktorá mohla odrazu uživiť viac otrokov aj Platónov. Aj Sofoklov a ich Tespisov. Alebo že najprv sa musel Leonardo tajne zahryznúť do anatómie ľudskej nohy, aby mohla umenoveďa dospieť k poznatku, že najkrajšie umelecké zobrazenie tejto nohy je zobrazenie pravdivé, čo už nie je až taký problém, keď vieme, ako noha vyzerá zvnútra a ako funguje. Vieme umelecké procesy spájať s dianím vo filozofii alebo bárs aj v politike, ale akosi nikto sa nepokúša v pokoji vysvetliť svojim poslucháčom, že aj herecké umenie je možno iba horúčkovitým úsilím človeka obsiahnuť skrze ním vytvorený umelecký obraz krásu spomínaného už protoobrazu. (A mať z toho aj svoje vlastné potešenie, samozrejme.)

Poviem aj väčšie kacirstvo: už *commedia dell'arte* a život vzácné sa vyskytujúcich svetových mímov nás upozornili, že s definovaním divadla ako nevyhnutného spojenia slova s javiskovým konaním treba narábať veľmi opatrne a že podstatou divadla nebude pravdepodobne scénická interpretácia dramatického textu, ale premena herca na postavu a jej zmocnenie sa príbehu a konfliktu bez ohľadu na jeho pôvod, už či je slovný, alebo ako sa dnes múdro vraví – nonverbálny, mimoslovný. Vieme to od štrukturalistov. Ale študentov ustavične navádzame na to, aby na prvom mieste ana-

lyzovali dramatický text. Načo? Príroda herca, teda človeka s nadaním štylizovať pohyb a napodobňovať, sama nadiktuje tvorcovi postavy prostriedky vyjadrenia. Keď vie herec sám od seba vložiť do úst postavy nevyhnutné samo sa charakterizujúce vyjadrenia postavy a nijakú špeciálnu analýzu „Človeka“ pritom nemusí robiť, veď preto je hercom, že „Človeka“ pozná, načo potom presedí súbor hodiny a hodiny nad analýzou slov namiesto toho, aby herec od prvého dňa hľadal svoje vlastné, herecké, a nie spisovateľské prostriedky na zobrazenie svojej postavy? No a keď „hľadá“ herec, mal by hľadať aj kritik. Namiesto obnažovania tajov hercovej zobrazovacej mágie (o ktorej má spravidla iba nepatrné alebo nijaké tušenie) kontroluje, či text beží paralelne s hercovými slovami a či autorove poznámky v texte korešpondujú s tým čo vidíme, počujeme a sledujeme na scéne. Ako za Antonína Dvořáka (áno, toho českého „profesora“ umenia 20. storočia, ktorý objavil, že veď nejde o umenie na javisku, ale o to, či sú inscenátori verní predlohe). Takže herec a divadlo, majte sa na pozore: ak sa budete priveľmi snažiť uchovať si svoju umeleckú autarknosť, my vás vymažeme zo zoznamu svojich obľúbencov!

A to všetko je v moci kritika. Ale v našom storočí sa kritika prestala „nosiť“: správička o podujatí, vyzdvihnutie toho, čo sa kritikovi páčilo, a zatratenie toho ostatného. Alebo tie nánosy naozajstnej stariny zakliate do tradičného „hodnotiteľského“ rozvrhu dramatik – režisér – herec a do zvolania: „Shakespeare by sa v hrobe obraca!“ O skutočnom divadelnom umení, teda o mystériu hereckej premeny, spravidla ani slovo. Vodák alebo Juraj Valach? Špecifiká a autarknosť hereckej tvorby? Zabudnite, o tom nepíšu nielen kritici a teoretici, ale ani slovutní pedagógovia hereckého remesla, lebo pre tých predovšetkým je herectvo tajomnou neznámou, ktorá sa niekedy vydarí a niekedy aj nie. Stanislavskij je nemoderný a Artaud s Grotowským sa, jednoducho, pedagogicky zužitkovať nedajú. A charakteristika módného pojmu *performance* sa zásadne vyhýba podstate. Ako keby ste ignorovali slovenskú hru na kozu a radikálne ju vyčlenili mimo divadelnosti. Obsedieť dnes na stoličke počas štátnych skúšok magistrujúcich hercov sa nedá bez odpúšťajúceho úsmevu, dotýkajúceho sa rovnako skúšaných, ako aj skúšajúcich.

A keď sme už pri štúdiu herectva, spomeňme jav, ktorý sa u nás takmer nikdy v súvislosti s herectvom nespomína, ale ktorý je schopný nasmerovať psychológa herectva k zdroju hercovho talentu.

Oduševnenosť má v slovenčine niekoľko významov. Prvý, ten najfrekvencovanejší, súvisí s výrazom ľudskej tváre: oduševnený obličaj, oduševnený výzor, vzhľad. Druhý význam sa vzťahuje na duševné vlastnosti, na charakter – oduševnený človek, oduševnený kresťan, oduševnená vlastenka. Až na treťom mieste vníma našinec slovo oduševnenosť ako prejav duchovnej povznesenosti – povznesená nálada, povznesené spoločenstvo, povznesené myšlienky. Ale už takmer nikto nechápe slovo oduševnenosť ako špecifický prejav nadania, talentu: iba herec či herečka s oduševnenou tvárou (a keby sa to dalo zviazať aj na spôsoby, správanie, tak potom aj s oduševnenými spôsobmi) dokážu presvedčiť o pravde vnútorného zážitku postavy, ktorú vytvárajú.

Je zaujímavé, že ani teoretická literatúra o herectve (s výnimkou prác K. S. Stanislavského, kde je pojem „*vooduševlonnyj*“, teda oduševnený, totožný s pojmom „*vdochmovennyj*“, t. j. nadaný) sa fenoménu oduševnenosti ako vonkajšiemu dôkazu zžitia sa herca s postavou, teda oduševnenosti ako bezprostrednému dôsledku (a aj dôkazu) dokonalej hereckej premeny, venuje iba okrajovo alebo vôbec nie. Staršie

práce Schillerove vnímajú herca iba ako nástroj vyššej, literárnej manipulácie, kým divadelne pragmatickejšie zmýšľajúci encyklopedisti Diderot alebo Lessing horúčkovo sa domáhajú hereckej techniky a potrebnej analýzy dialógu a sú presvedčení, že ak herec zvládne spomenuté atribúty herectva, má v rukách kľúč ku kariére. Česká herecká škola sa pred vznikom filmu ako zrkadla talentovanosti herca, ako sa vtedajším kritikom a teoretikom videlo, uberala cestou umenia Šmahu či Vojana, ktoré síce víťazilo hereckou oduševnenosťou oboch spomínaných umelcov, ale súvekí teoretici sa nazdávali, že stať sa „*mistřem*“ možno iba vďaka talentu a usilovnosti, kým neskoršia avantgarda uznávala predovšetkým techniku a zabúdala, že Werich by bol bez oduševnenej tváre (a isteže, aj bez techniky a remesla) ničím.

Viacerí významní teatrologovia, historici divadla a divadelní kritici považujú za najdokonalejšie drámy *Hamleta* a *Čajku*. Dospieť k takémuto poznatku sa mohlo aj preto, že metódou vylučovania negatívnych poznatkov by sa pomerne ľahko dospelo k objavu, že úspech nemali iba také inscenácie jednej či druhej spomínanej hry, kde predstaviteľovi Hamleta alebo predstaviteľke Niny Zaričnej chýbala vlastnosť, o ktorej tu hovoríme: naozajstná oduševnenosť, čo v Hamletovom prípade znamená vášnivé vyjadrenie duševného zmätku postavy a v prípade Niny Zaričnej je to zasa reflexia nekonečnej viery vo svoje nadanie a nadpozemskej pochybnosti o svojej príťažlivosti. S Hamletom sa divák zžije vtedy, keď sa mu pokúša priam telepatickou, „interakčnou“ cestou vnútiť, aby sa vzchopil, lebo že on, divák, mu nekonečne verí, a Nina zasa jednostaj odkazuje, že sa mýli, ak neverí vo svoju vonkajšiu a veruže aj vo vnútornú krásu. Celá táto korešpondencia prebieha hlboko vnútri divákovej duše, pochádza z emócií a vracia sa do ich tajomného sveta. Toť vše.

Pre pedagógov, ktorí prijímajú adeptov herectva: oduševnenosť v človeku buď je, alebo nie je, a dá sa zistiť za minútu, takže nehovorte, že ste netalentovanosť uchádzajúca nevedeli počas niekoľkohodinového prijímacieho pohovoru postrehnúť!

ACTOR AS THE SUBJECT OF CRITICISM AND PEDAGOGY

ANTON KRET

According to the author, we shall notice that we can not anymore tell the difference between the author created drama character and its original image in the reality. We don't know when in the field of aesthetics we should consider only the art and when also the source of art – the nature itself. However, we require students to name and be able to describe different schools of art, styles, and eras that are nothing less but a desperate attempt to find the truth in a drama character on the stage. The author attempts to view an actor as an object (as well as a tool) commonly used by theater experts and critics, who increasingly view the actor as an interpreter of different schools of art, styles, and eras rather than as talented interpreter of his/her own inner feelings and emotional state. Result is the loss of focus on the uniqueness of individual interpretational skills of the actor – creator. This author argues that the character coming to life through actor's actions depends on the contemporary understanding of the theater. For how much longer?

KLASIKA NA JEDNO POUŽITIE? (Smutnohra Jozefa Podhradského *Holuby a Šulek*)

LADISLAV ČAVOJSKÝ
Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Motto:
*Radostné smutnohry! Ste, bár ste neboli.
Holuby a Šulek. Predspev¹*

Smutnohra je smutná hra. Ešte smutnejšie sú zákulisné hry s ňou. Keď ju v prvom rade kňaz a pedagóg, až v druhom spisovateľ Jozef Podhradský (1823 – 1915) napísal a v Pešti vydal (1850), vedel, že bude ležať v knižných policiach. Slovenského javiska pre ňu nebolo. Aj keď už sme tie javiská mali (dokonca od roku 1920 aj prvé profesionálne, SND v Bratislave), tzv. knižné drámy naďalej zostali v knižkách, s výnimkou Hviezdoslavovej tragédie *Herodes a Herodias* (1925). Ale ani najväčší národný básnik sa uvedenia dramatickej básne na javisko nedožil.

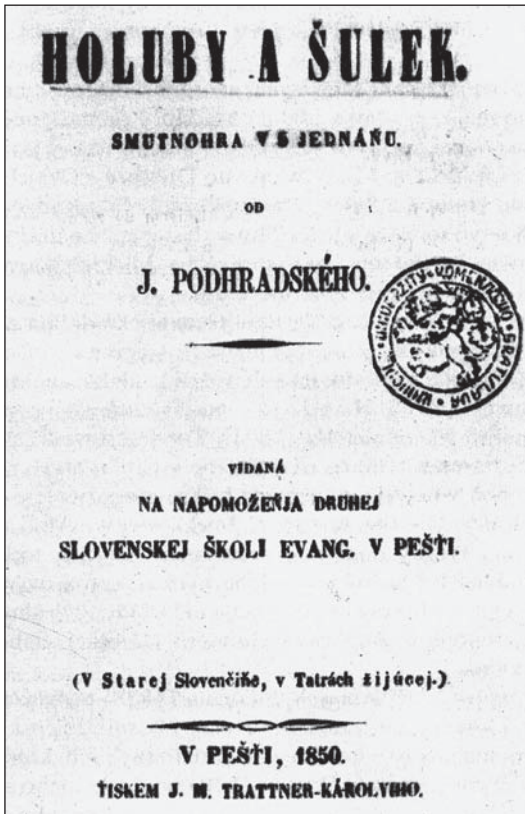
Predchodcovia mali rovnaký osud. Len čas divadelného vzkriesenia ich hier bol oveľa dlhší. Podhradský čakal 131 rokov (1981, SND). Potom, keď ďalšiu príležitosť premeškali v Nitre, aby martýrov Nitrianskej stolice oslávili a rodákov oslovili Podhradského smutnohrou pri otvorení nového, veľkolepého, na uvedenie tejto javiskovej epopoje priam stvoreného divadla (1992, Hollého veselohra *Geľo Sebechlebský*), nebolo nádeje, že dáka udalosť opäť prinesie divadelníkom na oči hru o udalostiach z roku meruôsmeho.

Veľké dejiny, veľká literatúra, veľká poézia. Ale aj dráma s veľkým obsadením, s nárokmi na scénografiu, skúsených hercov. Až na to posledné všetko mali na Akadémii umení v Banskej Bystrici. Skúsenosti nahradili mladosťou a klasika omladili. Nečakane sme sa dočkali druhej inscenácie smutnohry *Holuby a Šulek* (2010).

* * *

Divadlo odjakživa chcelo a vládalo Slovákov na jednej strane vzdelávať, poučovať, školiť, na druhej zabávať a rozveseľovať. Tak školské hry vystriedali produkcie ochotnícke. Hneď naša prvá svetská hra mala jasné motto: *Hra k zasmániu se pro pána aj pro sedláka*. Divák, rovnako pán či nepán, sa zo srdca zasmial na kopancoch. Od antiky toto pravidlo nezhrdzavelo. Slova božieho kazateľa Juraj Palkovič ctil si slovo aj v dráme, ale vedel, že v hre silnejšie zaberie pohyb, čin, skutok, udalosť, gesto. Preto svoju veselohru postavil na dej, príbehu, „buchoch a šuchoch“. Buchy vraj

¹ PODHRADSKÝ, Jozef. *Holuby a Šulek. Smutnohra v 5 jednáníu. Vydaná na napomoženie druhej slovenskej školy evanj. v Pešti. V Pešti 1850. Tlačou J.M.Trattner-Károlyiho.*



Jozef Podhradský: *Holuby a Šulek*. Titulný list prvého vydania hry z roku 1850.

jeden druhému hrdinovi veselohry uštedril dva, šuchy druhý prvému tri. Dosť na krátku hru. Napodiv sa však naši priekopníci ochotníci nechceli pred obecnstvom mlátiť a Palkovičova prvá slovenská veselohra zostala v hanbe. Po tridsiatich rokoch prišiel Ján Chalupka s kočúrkoviádami bez bitiek (s výnimkou účinkovania palíc pri voľbe hlásnika v *Trinástej hodine*) – a naši amatéri sa mohli pýšiť, ako vedia konverzovať. Viacerí však nevedeli čo s nohami a rukami. Keby sa boli Palkoviča držali, živšie divadlo by boli zahrali. A tak neraz k mŕtvej dráme v knižkách pribudlo aj neživé divadlo na javisku.

Delenie dramatikov na živých a mŕtvych, hier na knižné a javiskové, sa u nás ujalo pri zrode dramatiky a dodnes pretrváva.

Prvú knižnú drámu napísal Jozef Podhradský. Napísal ju „... v starej slovenčine, v Tatrách žijúcej“, veršom i prózou, v piatich jednaniach, a vydal knižne. Odtedy dielo všetci vzdelanci len za knižku, a nie hru držali. Hoci mala formu i rozsah shakespearovský.

Lenže o Shakespearovi vtedy u nás chyrovala iba hŕstka čitateľov.

Hra začala fungovať v literatúre, nie v divadelníctve. Napriek tomu ani v písomníctve veľa písomných zmienok o Podhradskom nenájdete. Čím viac jeho hrob zarastal trávou, tým ubúdalo riadkov o ňom v dejinách literatúry. Historici divadla ho nepoznali.

Veselohry sa hrali, ale o dráme sa iba teoretizovalo, básnilo. Veľkí spisovatelia a básnici si pýtali slovo na túto tému. Ľudovít Štúr považoval drámu ako syntézu lyriky a epiky za najvyšší slovesný druh, Sládkovič za „vrchovisko poézie“. Žiadny Kriváň však v našej romantickej dramatike nevideli. A veru *Holuby a Šulek* mali čestnejšie obstať v očiach romantikov. Aj bez prížmúrenia oka sa táto dráma dala pripomínať popri *Maríne* či *Detvanovi*, popri *Reštaurácii* či *Smrti Jánošíkovej*. Keby sa bol Podhradský s dramatickou prvotinou omeškal a poslal by ju v šesťdesiatych rokoch na niektorý z dramatických súbehov Matice slovenskej, nepochodil by. Prepadol tam aj Ján Palárik, hoci sám bol členom odbornej komisie. Ak je vraj dráma najvyšší slovesný druh, nemožno autorom dávať žiadne odpustky. A to sa stále dráma posudzovala, len či je čitateľná, nie aj hrateľná.

Keď sa pred koncom 19. storočia začali písať prvé dejiny slovenskej literatúry,



Jozef Podhradský: *Holuby a Šulek*. Simona Martausová ako Klementína a Jakub Bubeník ako Bihor. Premiéra v Divadelnom štúdiu Fakulty dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2010. Réžia Matúš Oľha. Scéna Štefan Hudák. Kostýmy Elena Bezáková. Snímka Šimon Horna.

na Podhradského sa nezapadlo. Historici mali jeho knižnú drámu na stole. Jaroslav Vlček pochválil poeticko-filozofickú reč spisovateľa, jeho originálne myšlienky, nenadchla ho chaotická kompozícia „... čudesnej, číro naturalistickej a jednako prekvapujúcimi poetickými krásami bohatej Faustiády slovenskej“².

Albert Pražák ocenil politikum hry a odvahu autora, že v hrdinoch hry: „... ztélénil všetky národné, sociálne a osvetové ideály doby a prudce se ozval proti odrodilcům poukazem na maďarské násilí na Slováciích v okamžiku, kdy se všem národům sľibovala svoboda“³. Pražák si predstavoval aj inscenáciu hry. Možno bol presvedčený, že sa niekde hrala a „... uchvacovala vedle politickej stránky i tým, že se její děj odehrával na slovenském západe v populárných dedinách zářijového povstání r. 1848 a že vystupovali se svými politickými hesly na jevišti i Štúr, Hurban, Francisci a jiní žijící slovenští předáci, čímž hře přibýlo na časovosti a síle“⁴.

Vizionár Štefan Krčméry označil smutnohru za „... dielo zázračnej plánovitosti... písané bez plánu“⁵. V rozsiahlych, často len naškicovaných, Alexandrom Matuškom zredigovaných *Stopäťdesiat rokov slovenskej literatúry* spomína, ako Vajanský „... hájil

² VLČEK, Jaroslav. *Dejiny literatúry slovenskej*. III. vydanie. Martin : Matica slovenská, 1933, s. 256.

³ PRAŽÁK, Albert. *Literární Slovensko let padesátých až sedmdesátých*. Praha : Orbis, 1932, s. 212-213.

⁴ Tamže.

⁵ KRČMÉRY, Štefan. *Stopäťdesiat rokov slovenskej literatúry*. In Výber z diela III. Bratislava : SVLK, 1954, s. 162, 277.



Jozef Podhradský: *Holuby a Šulek*. Jakub Bubelíny ako Cisár Jozef. Premiéra v Divadelnom štúdiu Fakulty dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2010. Réžia Matúš Oľha. Snímka Šimon Horna.

poéziu Jozefa Podhradského vtedy, keď jej umelecky nik neveril“⁶. Neuvádza, kedy to bolo. Svedčí tiež, že „... duša revúckych študentov triasla sa v koreňoch, čítajúc Holubyho a Šuleka“⁷.

Dušami ďalších autorov dejín slovenskej literatúry Podhradský už nedokázal tak silne zatriať. Z desaťročia na desaťročie je to podradnejší bohuznámy autor. Čím rozsiahlejšie dejiny literármi vedci píšú, tým kratšie Podhradského odbavia. U akademikov by Podhradský z dramatiky asi nezmaturoval. Andrej Mráz sa profesorsky vyjadruje o celej Podhradského dramatiky. Vraj to boli iba pokusy „... viacej patetické dialógy o veciach národných a filozofických, než divadelné hry“⁸.

Viktor Kochol ubíja Podhradského socialistickým slovníkom. Vraj jeho prvotina sa vyznačuje „... ideologickou záťažou“, je „... oveľa väčšmi ilustráciou autorových

⁶ Tamže.

⁷ Tamže.

⁸ MRÁZ, Andrej. *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava : SAVU, 1948, s. 197.

Jozef Podhradský: *Holuby a Šulek*. Tomáš Lamoš ako Honvédskejší dôstojník. Premiéra v Divadelnom štúdiu Fakulty dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2010. Réžia Matúš Oľha. Snímka Šimon Horna.



teoretických postulátov ako skutočným dramatickým zobrazením slovenskej minulosti“. Nastali časy, keď sa všetko revolučné vyzdvihovalo, ibaže podľa Kochola u Podhradského „... páľčivá realita je len rámcovým pozadím nespútanej autorovej fantastiky a vlasteneckého rojčenia“⁹. Podhradského začali vytláčať na perifériu literatúry.

Marxovo a naše marxistické hodnotenie revolúcie z roku 1848 silne držalo palce iba Maďarom, iné utláčané národy v Uhorsku nepočuli stenať a volať o pomoc. Podhradský obhajoval zbedačovaných a zabíjaných Slovákov, a tak ho marxisti po roku 1948 „obesili“ spolu s Holubym a Šulekom. Mráz dal dramatikovi na prahu spoločenských premien ešte rozhrášenie, ale v ďalších desaťročiach, keď sa na dejiny, literatúru i divadlo nazeralo iba marxistickým okom, historici literárny rozsudok smrti nad štúrovskými mládenkami takmer do jedného potvrdili. K Viktorovi Kocholovi

⁹ KOCHOL, Viktor. Vyvrcholenie obrodeneckej literatúry. In *Dejiny slovenskej literatúry II*. Bratislava : SAV, 1960, s. 197.



Jozef Podhradský: *Holuby a Šulek*. Mikuláš Dzúrik ako Kaifáš. Premiéra v Divadelnom štúdiu Fakulty dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2010. Réžia Matúš Olša. Snímka Šimon Horna.

sa pridal Milan Pišút. Prvý v akademických, trojväzkových dejinách (1960), ďalší v ľudovejšom čítaní, v *Dejinách slovenskej literatúry*, ktoré najprv Milan Pišút s kolektívom vydal vo vydavateľstve Osveta (1962), o dvadsať rokov mierne preštylizované a so zmeneným kolektívom spoluautorov vo vydavateľstve Obzor (1984). V prvej knihe Podhradský nebol dosť „osvetársky“ spisovateľ, v druhej ako dramatik zostal za obzorom literárnych bádateľov. Aj nemarxisti mali maximalistické požiadavky na obsah i kompozíciu drámy. Milan Pišút sa k takejto orientácii prihlásil presvedčením, že „... na dramatickej kompozícii stroskotal... Jozef Podhradský, profesor v Novom Sade, ktorý sa pokúsil zvečniť tragédiu dvoch štúrovcov z roku 1848 v hre *Holuby a Šulek*“¹⁰. Túto vetu o stroskotancovi Podhradskom nájdete aj v druhom, prepracovanom vydaní.

Tam navyše Imrich Vaško hodnotí dielo Štefana Krčméryho a menovite, konkrét-

¹⁰ PIŠÚT, Milan. *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava : Osveta, 1962, s. 322-323.

ne vzhliadnutie sa mladšieho básnika v staršom kolegovi. Vaško oceňuje, že Krčméry „... upozornil aj na prínos tzv. druhoradých autorov. Kým však niektoré veľké zjavy nedocenil (J. G. Tajovského, B. S. Timravu), menších spisovateľov občas precenil (J. Podhradského)“¹¹. Akoby Podhradskému závideli tých zopár uznanlivých slov, ktoré romantickému vizionárovi doprial mladší vizionár takmer po storočnom odstupe. Po poetickom literárnom vedcovi hodnotiteľov staršej literatúry zachvátil literárny krč. Rokmi sa skôr stupňoval, než poľavoval.

Kľúčikovému umieračikovi starého režimu na novembrových námestiach 1989 predchádzalo hľadanie kľúčov na otváranie zamknutých úst majstrov slova. Továriši, a predovšetkým „tovarišči“, si za totality pohotovo osvojili nový slovník i pravidlá reči, aj reči a používateľov starého „slovosledu“ na stránkach literárnej histórie buď zamlčali, alebo umlčali. Tak v prvom prípade pochodili klasici, v druhom súčasníci.

Dejiny slovenskej literatúry Stanislava Šmatláka, teda už nie kolektívu, vyšli v Tatrane, kde vydávali „krásnu literatúru“. Šmatlák už viac prihliadal na poetiku než politiku literatúry. Objemná kniha, objímajúca literatúru od stredoveku po súčasnosť, vyšla v predvečer „zamatovej“ revolúcie (1988). Za občasné poklonkovanie chleboďarcom sa už autor chvál nedomoľoval, ale iné, prajnejšie písanie o tom zaznávanom už v práci vystrkuje rožky. Situáciu vystihuje motto, ktoré sme si prečítali aj v novom vydaní smutnohry *Holuby a Šulek* (1998): „O Ďurú už tráva, čo ju s kladivom do zemi tleť budeš – predca von vylezie.“ Dramatik cituje cigánsku múdrosť. Ako to bolo u Cigánov s trávou, tak bolo u nás so slobodou.

Šmatlák na rozdiel od predchodcov si romantickú dramatikú prečítal inými očami, svojisky. Menej chváli kolektívne glorifikovaného Mikuláša Dohnányho, viac uznanlivých slov má pre Jozefa Podhradského. Pre teoretizujúci článok *Slovo o dramate slovenskom* má nezvyčajný úsudok, že Dohnánym „... formulovaný princíp výstavby drámy nebol v podstate ničím iným ako zmesou moralizmu exemplárne homiletickej literatúry s ideológiou ľudovej rozprávky“¹². Podhradský sa podľa Šmatláka tiež vznáša vysoko v oblakoch, hľadá: „... príležitosti k patetickým vlasteneckým reflexiám“, na druhej strane „... v jednotlivých epizodických scénach prináša dosť zaujímavého životného materiálu“¹³. Šmatlák posunul mesianistu Podhradského na rozhranie romantizmu a realizmu. Kým vraj v dramatických pokusoch Podhradského súčasníkov (Matuška, Dohnány) „... sa o udalostiach predovšetkým referuje, preto niet v nich skutočného dramatického dialógu... Podhradského hra začrela do tematického materiálu nielen vrcholne aktuálneho, ale aj celkom dramatického, ba tragického“¹⁴.

Šmatlák referuje o smutnohre *Holuby a Šulek* len ako literárny historik, ale vidí v nej živé, životaschopné svedectvo o tragických udalostiach z revolučných rokov 1848 – 1849. Nevníma však dielo z literárneho pohľadu ako tragédiu. Ako ono Sládkovičovo „vrchovisko poézie“. Ten termín si literárny vedec šanoval na označenie Hviezdoslavovho diela *Herodes a Herodias*. Hry nie s tragickým vyvrcholením, ale so zmierlivým koncom. Tak máme v našej dramatike veselé zmierenie pri obžinkoch, ako aj zmierenie smutné po prehranej bitke.

¹¹ VAŠKO, Imrich. Literatúra medzi dvoma vojnami. Poézia. In *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava : Obzor, 1984, s. 565.

¹² ŠMATLÁK, Stanislav. *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava : Tatran, 1988, s. 358.

¹³ Tamže.

¹⁴ Tamže.



Josef Podhradský: *Holuby a Šulek*. Simona Martausová ako Klementína. Premiéra v Divadelnom štúdiu Fakulty dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2010. Réžia Matúš Olša. Snímka Šimon Horna.

Šmatlákovo „zmierenie“ sa s Podhradského smutnohrou nie je iba výsledkom jeho objektívnejšieho čítania textu, ale možno ho inšpiroval vstup Podhradského na javisko SND. Stalo sa to osem rokov pred dopísaním Šmatlákových Dejín. Uvedením smutnohry v divadle dramatik dramaticky prepísal dejiny svojho diela. Vstal z mŕtvych.

Divadelníci opisovali názor na Podhradského a jemu podobných i nepodobných dramatikov od literátov. Slová dramatik a dramaturg sú blízke. No kým prvý hru napíše, druhý ju neraz „odpíše“, vymaže z dejín. Občas vztýči nad ňou varovný ukazovák, občas aj svoj cisársky palec. Vypočíta jej chyby alebo udelí milosť.

Naše profesionálne divadlo na začiatku nemalo ani hercov, ani režisérov, dramaturg bol prepych. Všetkého sa medzi prvými ujal Janko Borodáč. Nie Jano, Ján, iba Janko. Bez skúseností, bez zázemia. Len zopár pôvodných hier si mohol prečítať vo vydaniach pre ochotníkov, alebo nalistovať v starých časopisoch. Držal sa však toho, čo poznal z vlastnej praxe. Páčilo sa mu to, čo aj ochotníkom a ich obecstvu: ľudové obrazy zo života so spevmi. Popri nich aj spoločenské hry z mestského prostredia.

Tak uvádzal v SND Urbánka popri Urbanovičovi. Predovšetkým tlačili naň žijúci autori. Dostali prednosť pred mŕtvymi, hoci neraz texty tamtých boli živšie než týchto.

Keď Borodáč hľadal – ako sám povedal – pôdu pod koľajnice budúcej slovenskej divadelnej Múzy, nezašiel ďaleko za ochotnícky chotár, ani za dvere svojej pracovne. Na dlhé roky určil, čo sa bude hrať z klasiky nielen na prvej scéne. Jeho program žiaci preniesli po druhej svetovej vojne aj do krajových divadiel. Podľa vzoru učiteľa nezbierali z klasiky klasy, len klásky. Nie knižné drámy, iba javiskové veselohry. Mŕtvym autorom dramaturg a režisér často sviečky nezapaľoval. Jozefa Hollého pre ochotníkov „objavila“ dramatikova dcéra (Černová), pre profesionálov syn (Kubo). Pravda je, že ani kritici či neskôr divadelní vedci neupozorňovali divadelného baľka na divadelnú starinu. Až absolventi dramaturgie z VŠMU začali brať svoje dramaturgické poslanie vážne. Robili, čo sa na škole nenaučili.

O staršej slovenskej dráme prednášal Zoltán Rampák. Vo svojich osnovách mal rovnaké hodnoty ako jeho literárni kolegovia. Koniec koncov, aj on sa ním cítil. Písal o dráme, nie o próze či poézii. Začínal Kyrmezerom, preskočil na Chalupku, Palárika, vyhol sa Záborskému (to bola doména rektora Rudolfa Mrliana), trvalý prístav našiel v dramatike Tajovského. Na žiadne objavné plavby na tiché ani búrlivé more sa nepúšťal. Nenavádzal na to ani študentov. Knižnú drámu skúmal knižne. Skúmal, aký má „charakter“, nie aké charaktery sú jej hrdinovia. Čítajúc Jaroslava Vlčka spoznal aj Podhradského meno. Ale mal ho za Jakuba.¹⁵ Nie dramatik, lež vedec bol „kubom“. Až keď sumarizoval svoj celoživotný výskum vzťahu drámy, divadla a spoločnosti, z Podhradského dramatického talentu upozornil na skutky spoločensky charakterné, vysoko pozitívne, no kritizoval autorovu „teologicky podfarbenú orientáciu“. Predpokladal, že dramatik poznal nemecké osudové drámy, že sa inšpiroval Mickiewiczovými *Drážďanskými Dziadami*. Nemiestne vyčíta Podhradského romantickéj hre romantickú fabuláciu, „v rámci ktorej sa vyskytujú mnohé nevypočítateľné dejové zvraty a skoky.“ Rampák, ako viacerí pred ním, chválil niekdajšiu vysokú spoločenskú aktuálnosť hry a jej realistické zábery zo života. Na druhej strane ho poburuje, že v texte sa stretáva „v postoji voči židom i s bigotnosťou a so zaťaženosťami aj iného, horšieho druhu“. O tých však pomlčal. Rampákovi kole oči aj záverečná „devótna“ oslava habsburského panovníckeho rodu. Rampák publikoval názory na túto drámu iba päť rokov pred jej naštudovaním v SND. Jeho text svedčí, že divadelníkov k záslužnému skutku nijako neinšpiroval. Vraj hra si „... pre svoj rozsah (251 strán, pozn. autora) nemohla činiť nároky na javiskovú realizáciu“¹⁶. Chvalabohu, mylil sa. Nemal divadelný nos.

Zoltán Rampák mi knihu *Dráma, divadlo, spoločnosť* rok po vydaní daroval. S venovaním *Svojmu emancipovanému žiakovi a milému priateľovi Lacovi Čavojskému*. 24. 1. 1977. Zúrila totalita a pán profesor, ba už aj môj spolupracovník na pôde SAV sa verejne bál v knižke čo i len jeden raz spomenúť moje meno, hoci cituje z mojich prác. Neraz sme písali o tom istom. Cituje niektoré moje myšlienky z *Kapitol dejín slovenského divadla*. V nich som publikoval širší príspevok aj o Podhradskom. Môj profesor sa tvári, že o ňom nevie. Aj ja spomínam výstup so židom: „Žid s opitým hajdúchom prídu exekvovať – stiahnu z umierajúceho úbohého sedliaka jedinú halenu. Šulek ho

¹⁵ RAMPÁK, Zoltán. *K charakteru štúrovskej drámy*. Martin : Matica slovenská, 1947, s. 122.

¹⁶ RAMPÁK, Zoltán. *Dráma, divadlo, spoločnosť*. Bratislava : Tatran, 1976, s. 98-101.



Jozef Podhradský: *Holuby a Šulek*. Zlava Matej Struhár ako Jozef Miloslav Hurban a Jakub Bubeník ako Bihor. Premiéra v Divadelnom štúdiu Fakulty dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2010. Réžia Matúš Olha. Snímka Šimon Horna.

prikryje s vlastným kabátom.¹⁷ V tom výstupe som necítil protižidovskú bigotnosť, ale vystihnutie hlbokoj sociálnej biedy. Všimol som si predovšetkým divadelnosť textu. „Zápletka hry je skoro až neprehľadne rozkošatená. Vrážd jedom aj dýkami, vrážd z bolestných omylov aj z diabolskej pomstychtivosti by vystačilo na desať tragédií. Spravodlivých a priateľov zabíjajú z nevedomosti či osudnou náhodou najlepšie priatelia; nespravodlivých zrážajú k zemi božie blesky. Tragické výstupy sa striedajú s fraškovitými príhodami. Lúboštné dialógy, dokonca aj výstupy erotického zvädzania sú neobvyčajne svieže, dráždivé. Sú ojedinelé v našej puritánsky umravnenej dramatiky. Mysticizmus prehlušil v neskorších Podhradského hrách poetickosť jeho obrazov, romantická farebná kontrastnosť v deji aj v charakteroch sa rozplynula vo vizionárstve mesianistických úvah.“¹⁸ Pripomínam aj prvého, anonymného recenzenta hry, ktorý zdôrazňuje nadľudský hrdinský charakter hlavnej postavy a sťažuje si na nedostatok odberateľov a čitateľov dramatickej literatúry, nie obecnstva.

S inscenovaním hry takéhoto rozsahu naše divadlo v porevolučných rokoch nemohlo rátať. Brali to na vedomie aj kultúrni pracovníci. Až v 60. rokoch mikulášske divadlo trúfalo si aj na Schillera, no výnimočne na hru shakespearovskej poetiky. Hrali sa iba Podhradského „divadlá pre dietky“, a tak je v dejinách nášho divadla iba autorom detských hier. Školáci zahrali *Novoročné prasiatko* v Dolnom Kubíne (1868),

¹⁷ ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Divadlo od revolúcie do nástupu realizmu*. In *Kapitoly z dejín slovenského divadla*. Bratislava : SAV, 1967, s. 293-295.

¹⁸ Tamže.

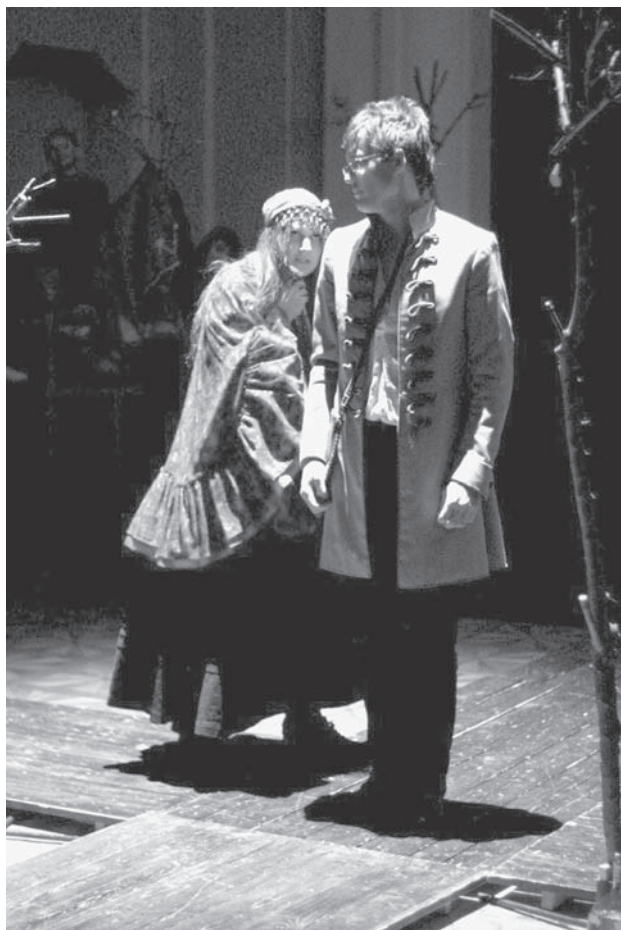


Jozef Podhradský: *Holuby a Šulek*. Michal Kucer ako Krčmár. Premiéra v Divadelnom štúdiu Fakulty dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2010. Réžia Matúš Olha. Snímka Šimon Horna.

v Budapešti (1874), Ružomberku (1876) a v Jamníku (1903). Hru *Malá Marienka* alebo *Dobré dieťa zlých rodičov* v Budapešti (1873). Do tretice hru *Anjel strážca* v Ružomberku (1876) a v Martine (1878).¹⁹ Okrem Budapešti sa detské hry hrali iba v slovenských mestečkách, výnimočne aj na dedine. Nič z Podhorského rozsiahlej tvorby sa podľa našich výskumov nehralo na Dolnej zemi či na Balkáne, kde Podhradský pôsobil celý život. V srbčine dokonca napísal hru *Leposava* (Michal Babiak zistil, že je to variant *Švárnej Skaličanky*) a melodrámu *Ifigénia balkánska*. V Novom Sade vydal „obraz našich časov“, predohru k hre *Prvá slza v nebi* pod názvom *Hora stratenej nádeje* (1865). Názov predohry aj hry je vhodný na dáku scénickú báseň. K takejto tvorbe dramatik neskôr silne inklinoval. Rozpísal sa v šesťdesiatych rokoch a svoje veľké divadlo slovenského sveta uzavrel „divadielkom v štyroch dejoch“ na začiatku nového storočia. *Testament* sa volá jeho dramatický záver (1901).

Knižne alebo časopisecky (najmä v *Slovenských pohľadoch*) vyšlo Podhradskému desať hier, štyri úryvky, epizódy či zlomky z ďalších tragédií. Štyri hry zostali v rukopise. Z osemnástich hier si ochotníci vybrali iba tri detské. Po otvorení Národného domu v Martine (Silvester 1889) sa na novom reprezentačnom „národnom“ javisku začali uvádzať polnočné alegorické výjavy a krátke hry. Zdá sa, že nastal aj Podhradského čas. No jeho hodina neodbila. Neuviedli ani jednu jeho symbolistickú divadelnú víziu. Častý prispievateľ *Slovenských pohľadov* martinské vízum nedostal. Nehrali

¹⁹ ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Slovenské divadlo do roku 1919*. Súpis A-M; N-Ž. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1997, 1998.



Jozef Podhradský: *Holuby a Šulek*. Júlia Sabolová ako Cigánka a Jakub Janíček ako Šulek. Premiéra v Divadelnom štúdiu Fakulty dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2010. Réžia Matúš Oľha. Snímka Šimon Horna.

ho ani jeho skalickí rodáci, hoci po Martinčanoch si postavili druhé reprezentačné divadlo. Navyše tretiu hru po *Holubym a Šulekovi*, „divadlo pre slovenské panny a mládcov“ – *Švárna Skaličanka čili Ach, tie ľudské jazyky, to sú veľké praktiky* situoval do svojho rodiska, do jeho širšieho okolia od Prešporka po Smolenice, ale aj do Turecka. Aby aj divadelná „podívaná“ bola, na ktorej dramatikovi nespočetných scénických premien a bohatej výpravy od počiatku záležalo. Ochotníci v Mikuláši, Martine, Trnave, ale aj v Skalici obľubovali výpravné kusy. Vedeli aj pre historické hry zohnať kostýmy až hen z pražského divadla. Aj dlhé hry vedeli skrátiť. Podhradský však nepísal ani podľa vkusu obecnstva, ani podľa želania maďarských úradov a maďarizátorských úradníkov. Nikomu nevyhovel. Ani rodným skaličanom, ani rodákom v divadelných centrách.

* * *

Z Podhradského širokého dramatického odkazu sa nič nehodilo do úzkeho dramaturgického rozhladu borodáčovskej generácie. Ale aj Borodáčovi kritici sa na starú

Jozef Podhradský: *Holuby a Šulek*. Júlia Sabolová ako Cigánka. Premiéra v Divadelnom štúdiu Fakulty dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2010. Réžia Matúš Oľha. Snímka Šimon Horna.



slovenskú dramatikú pozerali zvysoka. Mnohé z hier vôbec nepoznali. V rovnakom duchu vychovávali dramaturgov na Vysokej škole múzických umení. Roky trvalo, kým si absolventi školy načítali neznáme texty, kým začali inak rozmýšľať než učiteľia, kým sa zorientovali v divadelnom teréne, ktorý bol oveľa zvlnenejší, než ako bol zakreslený na mapách divadelných kartografov.

Nastal čas, v ktorom divadelní praktici vedeli o našej dráme viac než literárni teoretici. Zamilovali si ju. Stará dráma sa nedostala na javiská z kníh, ale z javísk sa pomaly začala vpisovať na stránky učebníc a dejín. Po inscenácii hry *Holuby a Šulek* už nájdete primerané heslo o Podhradskom aj v *Encyklopédii dramatických umení Slovenska* (1990).

Začiatkom 80. rokov sa v Činohre SND začali ľady lámať. Ľady sa pohli. V jarnej časti sezóny 1979/1980 režisér Pavol Haspra naštudoval poetickú hru Bulhara Jordana Radičkova *Pokus o lietanie*. (Premiéra 22. 3. 1980; do 21. 6. 1987 mala 148 repríz.)²⁰ Túžba

²⁰ Počet repríz Radičkovej a ďalej Podhradského hry uvádzame podľa *Súpisu repertoáru Slovenského národného divadla*. Zostavila Elena Blahová-Martišová. Bratislava : SND, 2010.



Jozef Podhradský: *Holuby a Šulek*. Pavol Sedlačko ako Holuby. Premiéra v Divadelnom štúdiu Fakulty dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2010. Réžia Matúš Oľha. Snímka Šimon Horna.

po voľnosti, slobode, pokus povzniesť sa nad neutešenú realitu, pozrieť sa na životné problémy z nadhľadu, s humorom, sa vydarili. Nádherná záverečná metafora, keď všetci, herci i diváci, dúchajú do pierka, aby ako krásna myšlienka slobodne letelo, sedem rokov povznášala obecnosť.

V nasledujúcej sezóne k bulharskému pohľadu na národnú mentalitu i všeludské túžby po slobode z výšky pribudol slovenský, temnejší variant takéhoto pohľadu na Podhradského prítomnosť, našu minulosť. Tentoraz nie z výšky, ani z diaľky. Nie z odstupu. Z autopsie. Dramatik svoj denník prepísal na drámu. Dramaturg Anton Kret upravil pre súčasné javisko tu stále pripomínanú historickú smutnohru Jozefa Podhradského *Holuby a Šulek*. Režisérom bol opäť Pavol Haspra. (Premiéra 14. 2. 1981; do 2. 4. 1982 bolo 32 repríz.) Divadelníci vytušili, že národ by opäť chcel spievať piesne svojej jari. Neznáma hra mu priblížila už pomaly zabúdané udalosti. Prebudila v ľuďoch národné povedomie. Riaditeľ divadla Ján Kákoš musel hru a inscenáciu brániť proti útokom a obvineniam z buržoázneho nacionalizmu na najvyššom politickom fóre, na Ústrednom výbore Komunistickej strany. Sily mu vystačili len na ročný boj. Inscenáciu stiahli ako sa zvešľava štátna zástava – so všetkou úctou a poctou nadšeného, najmä mladého, študentského obecnstva. V divadle sa odohralo to, čo sa o zopár rokov prenieslo na námestia – ľudí nad všetko iné spojila túžba otvorene vyslovovať svoje názory a zápasíť za ne.

Politika a divadlo sa spojili. Ponechali si svoj jazyk, ale našli spoločnú reč. Nehraný, podľa mnohých nehrateľný text oslovil divákov ako za onoho času *Žiadosti národa slovenského*. Ale spisovateľ aj po smrti pochodil ako za života. Ešte horšie, lebo tentoraz ho umlčali doma. Síce cudzí, ale v jeho vlasti.

Pomaly zhasínajúci dramatik diktoval vlastný životopis dcére Ludmile.

„Môj život mohol by som vyznačiť v troch riadkoch.
Všetko som stratil, čo sa môže stratiť.
Čas nosil ma na svojich vlnách.
A Vengri šibali svojím korbáčom.“²¹

Vzkriesený a opäť pochovaný dramatik. Dedičia revolúcie, ktorú ospieval, sprítomnili jeho myšlienky. Najprv Podhradského životopisec Michal Kocák pripravil hru na vydanie s vlastnou štúdiou. Vyšla ako 1. zväzok výberu z diela Jozefa Podhradského v Báčskom Petrovci 1996.²² O dva roky smutnohru spolu s hrami *Šóárna Skaličanka* a *Vyhodený študent pri skale* publikoval s doslovom *Tri romantické hry Jozefa Podhradského* Michal Babiak v bratislavskom Národnom divadelnom centre (1998).²³ Hra je dnes prístupná záujemcom až v troch vydaniach, dvoch reedíciách. Editori sa pridržali prvého znenia. No hrať sa dielo dá len v úprave. Divadlo Akadémie umení v Banskej Bystrici sa rozhodlo pre tú osvedčenú od Antona Kreta (Premiéra v divadelnej sále Evanjelického spolku 1. 12. 2010.)

Nielen na autora, ale aj režiséra Matúša Olhu sa vzťahujú prvé riadky predspevu k hre.

„Ja chodím po hrobch, Slávov vyhrabávam,
Plačem pri mohylách, živých požehnávam.“

Matúš Olha dokázal prebudiť *Neprebudeného*, skon zmeniť na vzkriesenie a nový život. Navyše, prózu zmeniť na drámu, literatúru na divadlo. (Timravínu novelu *Skon Paľa Ročku* v martinskom SKD 1995; Martin Kukučín: *Neprebudený*, Divadlo Alexandra Duchnoviča, Prešov 1996.) Kritický hlas – tuším nebohého Paľa Palkoviča – konštatoval, že Olha, dramaturg, dramatik i režisér v jednej osobe, vie vyčarovať neuveriteľné, sugestívne javiskové vízie zo zastaraných hodnôt.

V čase keď Olha v Bratislave obhajoval dizertačnú prácu *Prenos literárnej klasiky na javisko*, v Banskej Bystrici v školskom divadle ilustroval, ako sa to robí. Zvládol to za katedrou i na scéne. Rehabilitáciu romantického dramatika presadil skutkom. Odvážil sa urobiť školskú inscenáciu v štúrovskom duchu, v duchu Štúra, ktorého sa dramatik celý život dovolával. Z predstavenia urobil zhromaždenie, účinkujúcich spojil s prizerajúcimi. Nehrá sa na javisku, ale v strede sály. Obecenstvo sedí kolomdokola, miestami pomiešané s účinkujúcimi. Štefan Hudák na dlážke sály vytvoril z drevených panelov veľký dvojkriž, ktorý po poprave junákov Holubyho a Šuleka účinkujúci zmenia na katafalky pre hrdinov. Po hracej ploche scénograf rozsadil niekoľko stromčekov, ktoré hercom pri častých prevlekoch slúžia aj ako vešiaky na časti kostýmov či rekvizít. Navyše, stromy evokujú hory-doly slovenské, možno aj maketu vlasti. Mysleli sme aj na háj pri Levoči, kde štúrovci zahráli lesnú scénu z Kocúrka.

²¹ BABIAK, Michal (ed.). *Smko nevie, a vedieť chce človek. Jozef Podhradský. Vladimír Hurban Vladimírov*. Bratislava : ESA, 1999, s. 139.

²² PODHRADSKÝ, Jozef. *Holuby a Šulek. Výber z diela J. Podhradského*, zv. 1. Báčsky Petrovec : Kultúra, 1996.

²³ PODHRADSKÝ, Jozef. *Holuby a Šulek a iné hry*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998.

Toto prepojenie na študentské, štúrovské divadlo je silné. Produkcia nie je profesionálnym predstavením, ale školským. S čarom, aj občasným rozčarovaním z takejto akcie. Účinkujú prevažne poslucháči I. a II. ročníka herectva. Starší študenti vystupujú výnimočne. Vnímali sme kolektívnu, nie individuálnu hereckú tvorbu. Ani predstavitelia titulných hrdinov Jakub Janíček (Šulek) a Pavol Sedlačko (Holuby) či najdravší individualista Rastislav Zelina (Černobel) nezanechali ostatných spolužiakov v množstve prevlekov vo svojom vleku. Hrali mušketerskou či našskou zbojníckou poetikou – všetci za jedného, jeden za všetkých.

Režisér sa postaral, aby divadla bola plná sála, aby sa dostalo do každého kúta. Vzdialené a zvýšené javisko použil ako popravisko. Do Kretovej dynamickej úpravy vrátil záverečnú scénu adorácie poddaných a oddaných mladému cisárovi Jozefovi. „Jeho národy“ mu spievajú každý svoju pesničku. Na perách spev, v srdci blen. Takto sa končí divadlo v sále a zároveň akoby v prírode. Hra náznakov na centrálnej časti národného znaku, dvojkriža. Tragédia národa vpísaná do osudov jej dvoch synov, ktorí sa nechtiac stali legendou. Divadlo ako ľudová slávnosť i panychída.²⁴

Holuby a Šulek²⁵ (Úvod k inscenácii)

Dovolím si pripomenúť starú, známu pesničku: staršia slovenská literatúra to je vraj iba poézia, za reč stojí i časť prózy. Ale dráma tá je poväčšine nepôvodná a „nepôrodná“. Čiže, nič sa z nej na javisku zrodiť nemôže.

Z celej dramatiky 19. storočia vybrali sme niekoľko autorov a niekoľko hier a s týmto úzkym výberom naše profesionálne divadlo vystačilo takmer šesťdesiat rokov.

Z našej staršej drámy hrávame iba to, čo už dávno si zaradili do kmeňového národného repertoáru ochotníci a čo od nich na profesionálne javisko preniesol Janko Borodáč. Boli to napospol hry, ktoré napriek svojej odlišnej poetike – či už klasicistickej, alebo romantickej – dali sa inscenovať ako realistické obrázky zo života. Taký bol náš Chalupka, Palárik, Záborský i Tajovský. Na javisku vyznievali prevažne ako jedna rodina či aspoň ako rovesníci, ako autori z konca minulého storočia.

V SND za posledných 35 rokov – čo je viac ako polovica dejín tejto inštitúcie – boli iba dve premiéry hier dovtedy v našom profesionálnom divadle nehraných: Záborského *Bitky pri Rozhanovciach* a Chalupkových frašiek *Trinásta hodina* a *Trasoritka*. Boli to „objavy“ iba z polovice. Hrali sa starí známi autori, dokonca klasické authority. Ale dieru do sveta tie inscenácie neurobili. *Bitka pri Rozhanovciach* bola rozhodne bitkou prehranou.

Už pomaly jedno desaťročie sa v tomto divadle spomínala a do dramaturgických plánov navrhovala Podhradského dráma *Holuby a Šulek*. Konečne sa ide inscenovať. Začala sa nacvičovať hra ešte nehraná, hra stotridsaťročná, teda hra úctyhodne stará, navyše od dramatika, ktorého naše profesionálne divadlo zatiaľ nepoznalo.

Pripravuje sa teda mimoriadna historická premiéra. Pripravuje sa čin, ktorý musí všetkých tvorcov inscenácie zaväzovať, nie však zväzovať. Ide sa hrať naša najroman-

²⁴ Panychída sú smútočné obrady v pravoslávnej cirkvi. Podhradský, pôvodne evanjelický kňaz, prestúpil na pravoslávie. Toto náboženstvo bolo preň zárukou duchovnej sily slavianstva i ľudstva.

²⁵ Ladislav Čavojský napísal Úvod k inscenácii *Holuby a Šulek* v Bratislave, dňa 2.12.1980.

Jozef Podhradský: *Holuby a Šulek*. Lívia Dujavová ako Dcéra. Premiéra v Divadelnom štúdiu Fakulty dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2010. Réžia Matúš Olha. Snímka Šimon Horna.



tickejšia romantická hra. Romantickí básnici, štúrovci, mávali vo svojej poézii ako erb letiaceho sokola či orla. Nuž nechže sú tie rozpäté krídla aj vo vašej práci, vo vašej fantázii.

Začali ste, mináčovsky povedané, dúchať do pahreby. A podľa toho, ako budete silne dúchať, aké polená poznášate (nie pod nohy, ale na vatru), môže vzplanúť z tej pahreby vatra, ktorá aj silne zažiarí, aj zohreje.

Nemusíte mať príliš veľké výčitky, že o autorovi dnešnej hry ste málo počuli. Väčšina našich literárnych historikov – Vlček, Mráz, Pišút – o Podhradskom takmer nepíše. Iba Štefan Krčméry a niektorí z mladších Podhradského častejšie pripomínajú a citujú z jeho poézie, menej drámy. Podhradský ako dramatik bol pre tých starších čudák, chorý človek, alebo autor celkom neznámy. Dokonca aj v knižke o našej štúrovskej dráme ho autor takmer vôbec nespomína – a keď, tak ani nevie jeho meno, píše o Jakubovi Podhradskom.

Podhradský je mesianista, štúrovec a romantik. Je štúrovec, je teda aj básnik. Pochádza z prvej generácie našich veľkých poetov. Na rozdiel od iných zostal básnikom



Jozef Podhradský: *Holuby a Šulek*. V strede Petra Kriváčková ako Sedliačka. Premiéra v Divadelnom štúdiu Fakulty dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2010. Réžia Matúš Olha. Snímka Šimon Horňa.

celý život. Dožil sa požehnaného veku. Bol to jeden z našich najstarších bačkov. Iba osem rokov mu chýbalo do stovky. Písal i publikoval do posledných dní. Napriek tomu sa naň takmer zabudlo už dávno pred jeho smrťou. Bol rovesníkom mnohých Jánov, Jána Palárika (1822), Jána Kalinčiaka (1822), Janka Kráľa (1822).

Narodil sa v Skalici (19. 4. 1823), študoval na lýceu v Prešporku, patril medzi Štúrových žiakov. Po štúdiách sa usadil v Pešti ako evanjelický kňaz. Tu ako dvadsaťosemročný vydáva svoje prvé väčšie dielo – a ako sa neskôr ukáže – dielo zároveň najlepšie a najzrelšie, drámu *Holuby a Šulek* (1850), dramatickú kroniku svojich mladých liet. Úprimnú, romanticky cítenú výpoveď o túžbach a činoch svojej generácie, o najbližších druhoch, o slovenskej mizérii i o našom duchovnom rozlete.

V Pešti Podhradský redigoval *Evanjelické cirkevné noviny* (1860 – 1863), vydával náboženskú literatúru, dostal sa do sporu s cirkevníkmi. Učil po maďarsky slávneho ruského historika a slavistu Lamanského. Opustil nielen cirkevníkov, ale aj evanjelickú cirkev a prestúpil na pravoslávie a roku 1863 odišiel nakrátko do Viedne, nadhlo do Srbska. Pôsobil ako gymnaziálny profesor latinčiny a nemčiny v Novom Sade,

Sombore. Túžil po Rusku – v roku 1882 sa mu naozaj podarí odísť do Petrohradu, ale nepodarí sa mu tam usadiť. Vzápätí sa vracia do Srbska, vyučuje v Leskovaci, potom v Belehrade, zomiera v Jagodine (13. 11. 1915). Posmrtno mu vychádza v zborníku Národného slovenského spolku v americkom Pittsburgu roku 1916 poéma *Historická vražda impérie poľskej*. Čiže záujmy má stále rovnaké, literárne politizuje. Poľský problém mu leží na srdci v práci prvej i poslednej.

Podhradský napísal neobyčajne veľa hier, až sa z toho točí hlava. Publikoval však už menej a len zriedka sa jeho hry hrali.

Najviac ich napísal v šesťdesiatych rokoch. To je obdobie v našej dramatike veľmi plodné, je to obdobie Palárikových úspechov a neobyčajnej aktivity ochotníkov.

Na začiatku 60. rokov (1864) vyzýval Podhradský v *Pešťbudínskych vedomostiach* slovenskú verejnosť, aby si predplatila jeho detské časopisy *Slávik* a *Zornička*. Podhradský v nich uverejňoval aj vlastné hry. Podľa jeho vyhlásenia „svätým heslom“ jeho dramatiky bola „*panenská, pravá kresťanská slovenská čistota v smere i v slohu*“.

V *Zorničke*, dvojtyždenníku pre slovenských mládenčov a panny, sľuboval vytlačiť hry *Prvý drotár*, *Zlatý prsteň*, *Pyšná kišasoňka*, *Falošný obligátor na smrteľnej posteli*, *Rata kroz nenarodené dieťa*, *Desaťročná pravota za piad' zeme a pol lokta plátna*. *Slávik*, mesačník pre deti mal zase priniesť hry *Dobré dieťa zlých rodičov*, *Miloš Obrenovič múdry sudca*, *Čo kto robí, sebe robí*. No pre deti stačil vydať iba tri hry: *Malá Marienka alebo Dobré dieťa zlých rodičov*, *Anjel strážca*, *Novoročné prasiatko* (všetky v *Slávikovi*, 1864) a pre mládenčov a panny iba dve hry: drámu o tureckých vpádoch na Slovensko *Švárna Skaličanka* a druhú drámu *Korhel' a jeho nebožiatka* naplnil naturalistickým dejom a krvavými zápletkami (obe v *Zorničke*, 1864). Čudná detská literatúra. Toľko krvi nevytieklo vtedy ani v drámach pre dospelých.

Toto však bola iba jedna časť a jedna rovina Podhraského dramatiky. Boli to hry určené potrebám ani nie tak doby, ako dňa. A skutočne sa z Podhradského dramatiky hrali iba detské moralitné rozprávky.

V šesťdesiatych rokoch bol však Podhradský zároveň aj najprogramovejším tlmočníkom extrémne romantických názorov na drámu, názorov mesianistického krídla štúrovcov. vzdialený od slovenského prostredia hľadel na verejný a literárny život spod zorného uhla ideálov mladosti, ktoré poznal a vyznával v štúrovskom Prešporku. Z väčšej diaľky a z časového odstupu nadobudli v Podhradského idealizovanej interpretácii formu záväzného duchovného testamentu. Vo svojich dramaticky akcentovaných lyricko-epických poémach vychádzal Podhradský z univerzálnych drám ľudského bytia, z tragického historického údelu slovanskej myšlienky, z motívov vraždy a vzájomnej bratovraždy, zo zápasu princípov „Východu“ a „Západu“. Je tu večný motivický návrat k myšlienkam jeho prvotiny, drámy *Holuby a Šulek*, hoci ich už neformuluje tak lapidárne a unikátne ako na začiatku. Napriek kritickej adresnosti a obrannému zámeru je Podhradského dramatická tvorba neochvejnou obhajobou bezbrehej romantickej duchovnosti proti surovej „mase“ a materiálnosti. Mal väčšie zámery ako síl na ich uskutočnenie. Veľa sa dumá, málo sa vydumá. Ešte aj v snoch Podhradský filozofuje. Osobné krivdy sa mu prepletajú s národnými osudmi. A všade všetko sputnáva rojčivé vizionárstvo.

Alegoricko-symbolický „obraz našich vekov“ prináša Podhradského hra *Hora stratenej nádeje*, údajne predohra k akejsi rozsiahlej dramatickej ságe *Prvá slza v nebi* (Nový Sad, 1865) Vyšla len táto predohra, opis autorovho utrpenia, ktoré podstúpil, keď sa dostal do sporu so svojimi peštianskymi farníkmi. Je to svojská a osobitá fi-

lozofia, sem-tam zaiskria v slovnom šuchote ironické poznámky na okraj vtedajších zvráteností luteránskej cirkvi.

Z veľkých Podhradského drám a najmä veľkých zámerov vyšli v poslednej štvrtine storočia časopisecky iba zlomky a výlomky. Najväčšia a najrozsiahlejšia mala byť Podhradského dramatická báseň *Vyhodení študenti* z roku 1883. Keď o nej písal Vajanskému, prosil ho, aby sa nezľakol – je to vraj pridlhé, ale vraj nie také „nemotorné“, ako bol *Holuby a Šulek*. K listu pripojil akési *scenárium* hry. Má to byť história slovenského rodu, realistické obrazy sa striedajú s víziami a snami. Raz sa hrá v Prešporku, potom v Pešti, vo Varšave, v nebi i na cintoríne. Hra tlačou nevyšla a doteraz je jej rukopis nezvestný. Knižne však vyšla miniatúrna podoba tohto veľkolepého zámeru, tragédia *Vyhodený študent pri skale* (Martin, 1888). Je to tragédia slovenského študenta vyhodeneho zo slovenských škôl. Cestou do Prahy ho zloprajní duchovia oberú o národné ctenie a hra sa premení na scénický žalospev o odnárodňovaní. Nežičlivý osud rozohnal a „rozposlal“ Slovákov „ku zretiu do univerzít zakliatia“. Kde-tu sa nájdú pekné obrazy, kde-tu zaiskrí myšlienka, ale ako celok je to blúznenie a blúdenie. V slovenských časopisoch, najmä v *Slovenských pohľadoch* vychádzali zlomky z ďalších fantastických Podhradského tragédií, z „pekelnej komédie“ či „národnej spevohry“ *Mataj a jeho svet* (1886), z tragédie *Slovenské milénium* (1892), z tragédie *Tatry* (1869), z „divadielka“ *Testament* (1901). V rukopisoch vraj Podhradskému zostali hry *Civilný krst a Odrodílci*, hry písané po srbsky *Leposlava a Ifigénia balkánska* a ešte jedno filozofické veľdielo *Jeden Otčenáš*, vízia „Golgoty Tatier“ – výzva tohto nášho mesianistu za jednotu Slovanstva, za zmierenie Východu a Západu v záujme človečenstva, akási aktualizácia Kollárovej myšlienky: keď zvoláš Slovan, nech sa ti ozve človek.

Spomínal som záplavu hier, z ktorých väčšinu poznáme iba podľa názvu – aby sme mali aspoň čiastočnú predstavu o Podhradského diele, ktoré ešte dopĺňajú prozaické pokusy a poézia.

Videl za mlada svet tak trochu starosvetsky a v starobe už aj starými očami – akože ináč. Ale napriek rokom bol prezieravým komentárom nášho literárneho a spoločenského života. Napísal napríklad výstižný portrét nášho Oblomova, rozorvanca, zbytočného človeka, človeka veľkých plánov a nijakých činov (v básni *Slovenský mládenec*, SP 1888, s. 6):

*„Veľký dom! So svodom! Hviezdami! Slnkami!
Chcel tvoriť vulkány, čo oheň plujú,
Plameňom dýchajú zevavicu blujú.
A nemal ni rýľa – čo k stavbe patrí...
V kapse groš. V druhej? Gurážu milión.
Nebojí sa diabla, ani anjela on.“*

Je to však aj nechcená vlastná charakteristika jeho drám: veľké epepeje, nielen obraz sveta, ale všetkých svetov, i podsvetia, fantastické výjavy a osoby – chcel stvoriť drámu filozofickú a epochálnu – „nemal ni rýľa – čo k stavbe patrí...“.

Keby Podhradský už po dráme *Holuby a Šulek* nebol nič napísal, naša literatúra by nebola citeľne chudobnejšia. Zato však sme chudobní my i generácie pred nami, že sa pozornejšie nemali k jeho geniálnej prvotine. Podhradského talent tu vystrekol ako gejzír a vydal na prvý raz všetko najlepšie, čo v sebe nosil. A tak ako

Jozef Podhradský: *Holuby a Šulek*. Scéna k prvej inscenácii Podhradského hry v profesionálnom divadle. Premiéra činohry SND v Divadle P. O. Hviezdoslava, 1981. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Snímka Vladimír Suchánek.



keď vybuchne sopka a chrlí nielen lávu, ale metá aj kamene, tak bolo aj tu: okrem žeravej magmy, horúceho jadra dostala sa na povrch aj hlušina. V jednom výstupe, ba neraz v jednom verši susedí genialita s naivnosťou, nevšednosť so všednosťou, láva a popol.

*„Nedohodíš na piad! A chceš hviezdy ráňať“!
Biedny bez srdca zvon! Komu chceš vyzváňať?“*

To sú Podhradského verše z úvodu k jeho prvotine, štylizuje sa na skromného a zároveň vyzýva svojich nepriateľov na „dramatický súboj“, aby vydali svedectvo o svojej dobe.

Podhradský teda nepíše hru historickú, ale dramatickú kroniku svojich čias. Všetko, o čom píše, má v živej pamäti, a preto to tak živo vyznie. Milodary na bratislavskú školu a internát chodil zbierať aj on. Nemusí ani pod čiarou v hre zdôrazňovať, že tá či oná príhoda sú pravdivé, „historické“ – cítiť tu osobné zážitky. Aj výstupy zo života študentského majú peľ osobných skúseností a čaro prežitých huncútstiev. Vo všetkom „smrdí človečina“.

Odchod štúrovcov z Bratislavy do Levoče bol pre túto generáciu čin grandiózny, bola to skúška nielen charakterov, ale predovšetkým národného cítenia, uvedomenia. Prvý raz si overovali, čo sú schopní obetovať za svoje presvedčenie. Preto túto udalosť tak často spomínajú, preto si ju ukladajú do veršov, dramatizujú, predvádzajú. Podhradský však vidí a nezamlčí ani tienisté stránky rozhodovania, nezvečňuje iba pátos chvíle, ale aj trpkosť hrdinstva. A výjavy z revolučných rokov akoby si bol vpi-soval do zápisníčka. Podhradský nedočká konca revolúcie, ešte sa nevie, kto bude víťazom, akú odmenu dostanú tí, čo podporovali víťaznú stránku, a on už publikuje



Jozef Podhradský: *Holuby a Šulek*. V strede Leopold Haverl ako Kaifáš, za ním vľavo Juraj Slezáček ako Šulek, vpravo Eva Krížiková ako Grófka a Michal Dočolomanský ako Holuby. Premiéra činohry SND v Divadle P. O. Hviezdoslava, 1981. Réžia Pavol Haspra. Snímka archív.

svoje svedectvo. Nemali sme ani predtým, ani potom hru tak časovú, postavenú na aktualitách a udalostiach spred roka či dvoch. Pravda, v revolúcii čas beží rýchlejšie a rýchlejšie starne ako v časoch pokojných, v ktorých sa celé mesiace, ba i roky podobajú na seba ako vajce vajcu. V revolúcii je každý deň, každá hodina iná. A Podhradskému sa darí zachytiť práve premenlivosť chvíle.

Sociálna dokumentárnosť obrazov z prvej časti a ľudská plastickosť jej aktérov – to sú prvky na diele najpríťažlivejšie.

Ale politika a história je príťažou hry.

Ako naivný politik si Podhradský pred súdom dejín veľmi priťažil. Tá jeho večná prisaha vernosti trónu a pomazanému panovníkovi je priam devótna.

A Podhradský historik? On vlastne ani nepodáva históriu, ale historiky. Napríklad, ako sa v rozhovore honvédov so Slovákom odvodzuje pôvod našich predkov. Jeden honvéd posmeľuje druhého, aby zabili Slováka: „Z kravinca vyskočil v krpcoch, keď sa naň Uhor potkou.“ O tom, ako Podhradský miloval túto historiku a ako ju často používal, svedčí aj jeho spomienková próza *Pri ihličke*. Píše o akomsi profesorovi Pálffym z Komárna, ktorý vraj takto učil svojich žiakov: „Keď Maďari prišli do Panónie, jeden sa potkol na kravinca a tu z neho vyskočil egy bocskoros tót s výkrikom: toľ.“

A ešte jeden doklad o tom, ako svojrázne si Podhradský vykladal historické udalosti, ako si aj históriu vymýšľal. Nie v tejto hre, ale vo *Vyhodenom študentovi* píše, že svätoštefanská koruna bola pôvodne koruna Svätoplukova. Keď Maďari po Svä-

toplukovej smrti vyrabovali Nitru, ukradli z hrobu veľkomoravského vládcu jeho korunu. Na ulici dohonal lúpežníkov akýsi odvážny Slovák a verný sluha, ktorý

*„budzogáňom Vengrom vyrazil korunu.
Jak treskla o kameň ulice pleskatý,
nakrivil na nej križičok sa svätý.“*
(s. 38)

Ak ste teda nevedeli, prečo je na svätoštefanskej korune krížik nakrivený, teraz už viete. Podobných historických bájok si Podhradský vybájl veľa. Zaveľa však nestoja.

Hoci teda Podhradský často opakuje, že Slováci mali svoju históriu, že nespadli z vrby, tá Podhradského slovenská história je just taká, ako keby na vrbe vyrástla.

Mladý Podhradský, autor *Holubyho a Šuleka*, si, našťastie, viac zakladá na svojich skúsenostiach, ako na historických vedomostiach. Až keď zostarne, začnú ho väčšmi znepokojovať staré deje, z nich čerpá nádeje. A chce, aby sa aj druhí z histórie čo najviac naučili a použili. „Lámal som si hlavu nad tým – sťažuje si roku 1882 Vajanskému – kde hlavná príčina, že pospolitý národ náš (v porovnaní so srbským, pozn. autora) je pomerne tak málo junácky a zdanlive národne ľahostajný... našiel som, že vymrela v ňom jeho tradícia. Nevie ničoho o svojej minulosti.“ Škrie ho teda aj úbytok junáckosti, chce, aby sa naše holuby trocha „posokolili, pojastrabíli“.

Podhradského *Holuby a Šulek* sú povahy holubičie a či patria k dravším vtákom? Vstupujú do hry bez aureoly i bez palmy mučeníkov. Do slávy a hrdinstva postupne dorastajú. Šulek je ľudomil, nad krivdou biednych neróni slzu, ale koná. Všetkomi obetuje za národ, až po posledný kabát. Jeho národné skutky sú najprv skutkami kresťanského milosrdenstva. Ešte len za kňaza študuje, ale už ako kňaz žije. Pomstu nepozná, lásku chápe ako čistý cit. Klementína, to je jeho Marína: nielen otčina, ale Slovanstvo. Je pripravený stále prinášať obeť a obetovať sa. Všetko robí dôkladne a do krajnosti. Osobné šťastie obetuje nadosobným ideálom. Do hrdinstva vyrástol akoby zákonite.

Holuby však popri ňom odvisne akoby nedopatrením. Hrdinu z neho urobí až smrť, ale jeho život má celkom iné znamienka ako Šulekov. Je to „furták“, vystrája žarty a miluje vtip, dvojzmyselné reči i piesne, hodnoty života rozoznáva viac citom ako rozumom, treba mu vysvetliť, prečo má bojovať proti nepriateľovi. Hrdina bez hrdinských póz.

Čuduj sa svete: nie títo dvaja kladní hrdinovia, títo sokoli, ale ich protihráči, zlo duchovia sú schematickí, čiernobieli, neľudskí. Akí sú na začiatku, takí aj na konci. Aký život, taká smrť. Černobela roztrhajú besní psi, Kaifáša hrom zabije. A hoci hrom/blesk so svojou spravodlivosťou dlho otáľal, nakoniec presne trafí.

*„I slepé keď hromy bijú,
korigujú živly z hmitia v symetriu.“*
(Vyhodený študent, s. 14)

V našej dramatike sú pijavicami dedinského ľudu židovskí krčmári, maďarónski úradníci či bezbožná, degenerovaná šľachta. Slováčika sa zastáva iba roduverná inteligencia – učители a kňazi. V Podhradského dráme však najväčšia „krvosmädná



Jozef Podhradský: *Holuby a Šulek*. V strede stojaca Judita Vargová ako Dievča. Premiéra činohry SND v Divadle P. O. Hviezdoslava, 1981. Réžia Pavol Haspra. Snímka archív.

pijavica“ je práve kňaz. Kaifáš nemá v našej dramatiky predchodcov a dlho nebude mať ani „nasledovníkov“. Prekvapuje, že práve kňaz – dramatik vedel o svojom stave a niektorých spolubratoch zhrnúť do jednej postavy toľko bezcharakternosti. Ale nielen v tejto figúrke, aj v hádke katolíka s luteránom dokázal Podhradský nestrannne ukázať malichernosť týchto veriacich dušičiek.

Všetko je v tejto hre netradičné, postavy aj rozloženie prízvukov. Nie nacionálny, ale etický, no najmä sociálny princíp sa v nej zdôrazňuje. Nepoznám naturalistickejších javiskových obrazov o slovenskej mizérii, než aké sú zhrnuté v tejto romantickej trúchlohre. Pomiešané je v nej nielen geniálne s primitívnym, ale aj romantické s naturalistickým, vznešené so smiešnym, groteskné s tragickým, poetické s prozaickým. Tu je sila tejto hry v naturalistickej surovosti, tam zase v romantickej nadnesenosti, ktorá však priam visí nad priepasťou teatrálnosti.

Podhradský v trúchlohre napísal 33 obrazov, neobyčajne pestré kalendárium zo života dvoch študentov. Kompozícia miestami priam shakespearovská. I to striedanie tragických a komických výstupov upozorňuje na tento prameň Podhradského inšpirácie. Aj viaceré básnické obrazy a krátke výjavy majú shakespearovský punc: veštba Cigánky, vojačky na cintoríne, Šulekovo stretnutie s Bihorom, scéna popravy honvédskeho špehuňa, Černobelova vražda kopaničiara a jeho otrasná zmyselná túžba po živej či mrtvej sedliacke. Inde sa zase ozvú motívy zo Schillera, najmä zo *Zbojníkov* – ale celok je tak naivne krásny, tak zjednotený, že na autorove výpožičky sa rýchlo zabúda. Ba i neobyčajne silná a otvorená erotickosť tejto hry je napájaná Shakespearom, no i našou ľudovou piesňou. Je to jediná naša klasická hra, z ktorej



Jozef Podhradský: *Holuby a Šulek*. Judita Vargová ako Dievča a Juraj Slezáček ako Šulek. Premiéra činohry SND v Divadle P. O. Hviezdoslava, 1981. Réžia Pavol Haspra. Snímka archív.

nemáme dojem, že naši predkovia boli bezpohlavní, a že telo Slovenky sa skladá iba z bielej rúčky a srdiečka.

Vlasť sa tu pociťuje a precituje veľmi pozemsky. Vlasť, to je aj zem, ktorá nás živí. Domovina, to je zároveň aj domov – a keď v úvode hry chudobnému sedliakovi licitujú dom, je to zároveň predobraz toho, ako neskôr budú Slovákovi oberať o domovinu:

*„Vlasť je aj nám všetko,
A vlasť je nám ničím.
Vlasť je len kus hlíny, ktorú noha šľape.
Pravda je, my vlasti vlastnej už nemáme:
Vo vlastnej žijeme cudzine, priateľ môj!
Pravdivá vlasť naša tam je, kde náš národ –
Trebárs ten národ môj nie je všade doma,
Kde je domov jeho...“*
(Šulek Bihorovi 3/1)

Poéziu si Podhradský definoval ako „destilovanú prózu“. Zrod poézie obrazne odvodzoval zo zranenia duše „sekerou sveta“, ako premenu myšlienky v melódiu.

Pri citovaných precitovaných slovách o vlasti musela „sekeru sveta“ Podhradského dušu zasiahnuť neobyčajne hlboko.

Sila tejto Podhradského skladby je v jej spontánnosti. Dielo zázračnej plánovitosti, hoci písané bez plánu (Š. Krčméry).

Skvelé scény – a hneď vedľa mátožná pantomíma, zvarená z fantastických predstáv a skutočností. Verše vnuknuté básnickou chvíľou vystriedajú stránky, na ktorých cítiteľ veršovnícku námahu. Jagavé slová vystriedajú slová bezfarebné až banálne. Časti sa rozvíjajú na úkor celku. Romantizmus žičí rozvíjaniu rozmanitostí – ale Podhradský má aj tu sklon všetko zveličovať. Dáva veľký priestor výstrednému, individuálnemu, náhodnému neuveriteľnému, nevšednému, omračujúcemu. Improvizácia má prevahu nad inšpiráciou.

A to bude aj najväčší problém inscenácie: improvizácia musí vychádzať z hlbokéj inšpirácie, nesmie mať však stopy „drilu“. Čo sa ťažko nájde, musí vzbudzovať dojem, že prišlo samo od seba. Musíme mať úctu pre veľkosť tragédie, pochopenie pre autorove slabosti.

Prípravuje sa netradičná inscenácia. Naozaj je to dúchanie do pahreby. Možno nás budú štípať iba oči, možno sa popálime, možno naozaj oheň rozdúchame.

Je tu kolektív, ktorý vie dúchať a fúkať. A keď pomohol v lete pierku cudzej vrany (v bulharskej hre Jordana Radičkova *Pokus o lietanie*), iste pomôže na krídla aj vlastnému autorovi. Záruka tu je. Vtedy aj teraz je režisérom Pavol Haspra.

Doslov

Haspra i Olha, každý po svojom, rešpektovali Podhradského Kretom upravený text ako shakespeareovský scenár. U oboch režisérov (u Haspru s výnimkou dvoch protagonistov) všetci herci hrali všetko. Väčšie i epizódne postavy, chlapi aj ženské prevleky. No kým v Bratislave štúrovské legendy, študentov Holubyho a Šuleka hrali herecké legendy Michal Dočolomanský a Juraj Slezáček, v Bystrici by k dobrému menu a povesti budúcich hercov mohla prispieť táto inscenácia.

Výtvarná podoba Hasprovej inscenácie bola „štúrovsky“ asketická, scénograf Vladimír Suchánek sa inšpiroval ľudovým divadlom a scénu navrhol ako „kalendár života a smrti“. Keď odtrhli posledný list, objavila sa šibenica. Dramaturg inscenácie vydal o tom názorné svedectvo.²⁶

Jedna, ani dve lastovičky jar neurobia, ale dve výnimočné inscenácie jednej „zakliatej“ hry dieru do dejín divadla urobiť môžu. Tá prvá, bratislavská, Hasprova, i táto druhá, bansko-bystrická, Olhova inscenácia Podhradského prvotiny a zároveň hry prvoradej, aj keď celkom neprepíšu dejiny inscenovania slovenskej klasiky, významnými medzníkmi na „prenose literárnej klasiky na javisko“ ostanú.

K prvej inscenácii som mal predslov (dovoľujem si ho čitateľovi ponúknuť), k druhej tento doslov. Z oboch si odnášam celoživotný zážitok.

²⁶ KRET, Anton. Scénograf v súradniciach javiskovej tvorby. (Vladimír Suchánek a 90 rokov SND). In *Slovenské divadlo*, r. 58, 2010, č. 2, s. 83-129.

**A TEARFUL PLAY BY JOZEF PODHRADSKÝ: HOLUBY AND ŠULEK
ONE-TIME ONLY PRODUCTION?****LADISLAV ČAVOJSKÝ**

During his long life was the priest and educator Jozef Podhradský (1823 – 1915) also a writer, especially a playwright. He started as a romantic and ended as a messianist and symbolist. He wrote a lot, but his plays were hardly performed on stage at all. Anyway, he was very responsive and actual in his early work. He wrote a Shakespearean drama *Pigeons and Šulek* (1850) as a personal testimony on struggle of Slovak people for civil, national and social rights in the revolution of 1848. It became a historical play even when staged for the first time, although it had been written as a contemporary piece. However, literary experts praised his poetic and documentary value. It took 131 years to premiere this play (1981, Slovak National Theatre in Bratislava). The production was a great social and artistic success, but withdrawn from the repertoire due to political pressure. It was performed by the students of the Academy of Arts in Banská Bystrica for the second time in 2010. The play was directed and adapted for modern-days Slovak theatre by Matúš Olša, who uses dramatized prose and old plays in their original language to create a specific form of contemporary professional and amateur theater. He shows that it is possible to stage the plays by authors who were forgotten and translates classics into the contemporary language of theater.

O KULTÚRNYCH PRESAHOCH PREKLADU

(Libuša Vajdová. *Sedem životov prekladu*. Bratislava : Ústav svetovej literatúry/VEDA, 2009, 256 s. ISBN 978-80-224-1101-1.)

Teória prekladu má na Slovensku dlhú tradíciu (spomeňme len autorov ako Popovič, Kusá, Vilikovský, Zajac). Laikovi by sa mohlo zdať, že už nemôže priniest veľa nového. Libuša Vajdová svojou knihou *Sedem životov prekladu* nemá v úmysle túto tradíciu prekonať, ale chce skôr ukázať na možné zanedbané cesty – „životy“, ktorými sa pôsobenie prekladu v kultúre a spoločnosti prejavuje. Metafora života (aj napriek číslu sedem, a nie „mačacích“ deväť) naznačuje rovnako to, že preklad nie je pasívnym artefaktom, ale je schopný ustavičných premien, ako aj fakt, že jeho úloha v spoločnosti sa nedá vyčerpať jedným vláknom pôsobenia a jeho aktívny vplyv na kultúru sa navyše môže po čase „umŕtvenia“ vracieť, tak ako sa bánej mačke ponúkajú ďalšie a ďalšie príležitosti na vzkriesenie.

Kniha Libuše Vajdovej je rovnako zaujímavá pre tých, ktorí sa zaoberajú prekladom, ako aj pre odborníkov z iných oblastí, keďže v duchu súčasného smerovania výskumu Ústavu svetovej literatúry SAV ponúka širší pohľad na preklad ako prvok kultúrnej výmeny a komunikácie. Jej ambíciou nie je systematizácia poznatkov, ale, naopak, rozširovanie perspektívy aj za cenu neúplnosti (ktorej sa však autorka niekedy až priveľmi a bezdôvodne obáva). Kniha *Sedem životov prekladu* ponúka podnetný a bohato diferencovaný pohľad na preklad, no zároveň upozorňuje na úskalia prílišného zahľbovania sa do módnych smerov uvažovania, akými kedysi boli štrukturalizmus a dnes tzv. kultúrne či postkoloniálne štúdiá.

Pre divadelného či filmového vedca môže byť kniha inšpiratívna terminológiou, ale aj upozornením na niektoré menej prebádané oblasti výskumu, ktoré vo veľkej miere korešpondujú napríklad so záujmami novej (filmovej) histórie. Autorka sa vymedzuje oproti dedičstvu štrukturalizmu a lingvisticky zameranej translatológie, ktoré priveľmi upriamilo pozornosť na preklad ako pomerne izolovaný

artefakt, charakterizovaný predovšetkým lingvistickými vzťahmi s originálom. Namiesto toho sa usiluje ukázať šírku vzťahov prekladu a kultúry vcelku, mnohé zdanlivo marginálne indikátory jeho miesta v spoločnosti (napr. aj grafické riešenie titulky, vydavateľské zázemie či nejednoznačné a variabilné napojenie na dobové politické a ideologické trendy). Podobne ako sa dnes v oblasti filmových štúdií a dejín už bežne akceptuje potreba zaoberať sa produkčným zázemím, spoločenskými a kultúrnymi aspektmi kinematografie a, naopak, ustupuje sa od analýz izolovaného „diela“ či „textu“, ani preklad nie je možné vnímať len v duchu prežívajúcej estetiky a hodnotiaceho systému konca 19. storočia. Nejde, samozrejme, o samoučelný pokus inovovať tradičnú translatológiu. Na jednej strane Vajdová tvrdí, že „... analýza prekladu sa nemusí obmedzovať iba na jazykové znenie či literárne formy vo vzťahu k originálu. Cieľom môže byť aj rekonštrukcia spôsobu, akým umelecké diela žili vo svojej dobe, kultúre či spoločnosti, alebo z akých kultúrnych prameňov literárne a estetické súvislosti, ktoré sa v nich a nimi utvárajú“ (s. 178). Na druhej strane hneď dodáva, že „... často práve tieto okolnosti dokážu poskytnúť informácie, ktoré osvetlia literárne dielo z hľadiska jeho stavby alebo literárnych a estetických noriem“ (tamže). Vajdová argumentuje v prospech spôsobu uvažovania, ktorý sa neusiluje štrukturalizmus či tradičnú estetiku zmiesť zo stola, ale skôr poskytnúť nový zdroj poznatkov. V tom je príbuznosť Vajdovej uvažovania o translatológii a dedičstva novej histórie naozaj zreteľná: nejde o nové dejiny, popierajúce tie staré, ani o novú teóriu prekladu, ale iba o doplnenie starej perspektívy o nové pohľady. Dedičstvo novej histórie v práci Libuše Vajdovej je zreteľné ešte v ďalšom smere. Aj jej kniha patrí k prácam, ktoré pripomínajú, že literárny vedec si už nevystačí s tradičnou verzou dejín, no zároveň neodmieta historický prístup, ak je skombinovaný so skúmaním širších kultúrnych súvislostí. Vajdovej prístup je oproti lingvistickému inšpiratívny práve tým, že háji dôležitosť historického výskumu v oblasti translatológie, zároveň však dokazuje potrebnosť jeho kombinácie s antropologickými, kulturológickými, sociologickými

a ďalšími – nielen spoločenskovednými – disciplínami.

Pokiaľ ide o divadlo, venuje sa mu osobitná kapitola („*Život prekladu na scéne*“), ktorá môže byť zaujímavým čítaním tak pre odborníkov, ako i pre laikov, keďže na príklade divadelných hier Vasilea Alecsandriho pripomína, že preklad sa vždy automaticky nebral ako hlásenie sa k originálnemu textu, ba v niektorých krajinách ešte aj v 19. storočí predstavoval skôr čosi, čo dnes nazývame adaptáciami. Na príklade Alecsandriho hier Libuša Vajdová pripomína funkciu divadla v procese formovania národa a šírenia kultúrnych predstáv, pričom hlavný dôraz kladie na donedávna nepriznávanú úlohu žien (ako diváčok, ale aj ako postáv z javiska).

Ako som však avizovala, nielen vďaka naznačeným aspektom prekladu môže byť kniha Libuše Vajdovej inšpiratívnou aj pre filmového či divadelného vedca. Zaujímavé môže byť aj zväzanie použiteľnosti termínov, ktoré ponúkajú súčasná translatológia a literárna veda. Napríklad, pojem „*prepísovanie*“, ktorý Vajdová používa v niektorých častiach knihy, by mohol byť užitočný pre vedcov, zaoberajúcich sa otázkou adaptácie či inscenácie aj vo filmovom a divadelnom kontexte. Hoci sa dnes tento termín v niektorých oblastiach už nadužíva, nemusí ísť len o prázdne slovíčko, ktoré tak často stretávame v anglofónnej literatúre bohatej na novotvary s prefixom „*re*“ („*re-writing*“). Prepísovanie totiž zdôrazňuje tvorivý aspekt prekladu. Na rozdiel napríklad od termínu intertextualita, ktorý zdôrazňuje skôr komunikáciu s inými textami prostredníctvom odvolávania sa na ne, prepísovanie predpokladá interpretáciu pôvodného textu, ktorý je však prenesený do odlišného kultúrneho kontextu (bez ohľadu na to, či pod textom rozumieme ucelené dielo, alebo jeho časť, a bez ohľadu na to, či pri „*prepísaní*“ došlo aj k škrtnaniu, či, naopak, dopísaniu nových častí).

Keďže autorka knihy je rumunistka, neprekvapí množstvo odkazov práve na príklady z rumunského prostredia ani to, že niektoré kapitoly sú tak, ako spomenutá, venované predovšetkým prekladom z (alebo do) rumunského jazyka. Texty jednotlivých kapitol vznikali pri rôznych príležitostiach, napriek

tomu však knihe nechýba celistvosť a kapitoly sú zoradené tak, že jednotlivé štúdie sú rámcované systematicky ladenou úvodnou a záverečnou kapitolou, v ktorých sú zhrnuté teoretické a metodologické podnety autorky. Mnohé podnety sú výsledkom jej vlastnej práce, či už ako autorky, či spoluautorky konkrétnych prekladov (zbierka básní *Kriídla z vosku* Mihaia Eminesca, Dunajská Lužná: MilaniuM, 2007.), alebo ako odborníčky, analyzujúcej z rôznych hľadísk korpusy cudzích prekladov. Subjektívna skúsenosť s rôznymi aspektmi prekladu dodáva knihe čaro a živosť, takže aj názov knihy znie skutočne priliehavo: sedem *životov* prekladu naznačuje jeho premenlivosť a nepredvídateľnosť, simultánnu ukotvenosť v rôznych a stále sa meniacich kontextoch. Vajdovej sa presvedčivo darí argumentovať v prospech tézy, že preklad nie je nemenným artefaktom, ale zapadá do širokého kultúrneho a spoločenského prostredia, môže upadnúť do zabudnutia, ale aj (po novom objavení) ukázať mnohé aspekty svojej doby – v čom je často ešte účinnejší ako pôvodné dielo. Najlepším príkladom na to sú preklady diel, ktoré sa po čase vždy nanovo prekladali, ale aj takých, ktoré zostali iba v jednom preklade, pretože o ne už neskoršie nik neprejavil záujem. Preklad môže signalizovať meniacu sa recepciu a postoje k dielu, ktoré sa bez nich rekonštruujú oveľa ťažšie, a pritom poukazovať aj na rozmanitosť politík v rámci simultánne pôsobiacich inštitúcií, ako na to upozorňuje Libuša Vajdová vo vynikajúcej štúdii prekladov z rumunčiny v troch obdobiach československých dejín, ktoré charakterizovali zmeny oficiálneho ideologického programu. (Ide o kapitolu „*Život prekladu v čase*“, ktorá sa zaoberá tromi významnými obdobiami (česko)slovenských dejín – koncom medzivojnového obdobia, rokmi druhej svetovej vojny a 50. rokmi minulého storočia. So všetkými menovanými si spájame obmedzenú slobodu výberu a prejavu, no Libuša Vajdová ukazuje, že vo všetkých fungovali relatívne rôznorodé zoskupenia, ktorých prístup k oficiálnej ideológii bol rozdielny, a tak bolo možné popri programovej ideológii pestovať aj jemnejšie varianty, ktoré umožňovali do (česko)slovenskej kultúry vnášať aj iné než programovo žiadané obsahy.)

Je to ďalšia ilustrácia leitmotívu Vajdovej knihy, a to myšlienky, že preklad je v prvom rade výsledkom tvorivej činnosti, neopakovateľným príkladom interpretácie pôvodného diela, v ktorej sa spájajú subjektívne pohnútky prekladateľa s množstvom spoločenských, inštitucionálnych, kultúrnych aj politických faktorov, v rámci ktorých prekladateľ žije, pripravuje preklad a v rámci ktorých (či vďaka

ktorým) ho vydáva. Nejde o myšlienku novú – tvorivosť prekladu dnes dokladá viacero smerov translatologického výskumu – ide však o mimoriadne podnetné, komplexné a fundované, no zároveň čítavé pripomenutie *rôznorodosti* prejavov tejto tvorivosti.

Jana Dudková

MILÁČIK NÁRODA EURÓPANOM

(Pavol Zemko a kolektív. *Európan Ján Palárik. Bez uvedenia miesta vydania. Vydalo združenie Životnými cestami Jána Palárika. Zostavil Mons. Mgr. Pavol Zemko, ThD., a kolektív. Prezentácia knihy v trnavskom Divadle Jána Palárika 15. apríla 2010. ISBN 978-80-970299-7-5.*)

Ani jeden slovenský divadelný klasik nemá toľko organizovaných čitateľov ako Ján Palárik. V každej z obcí kde sa narodil, pôsobil a potom zomrel, má dnes krúžok verných obdivovateľov. Donedávna chodili žijúcim dramatikom na besedy povinne najmä žiaci, ale Palárika, vari jediného spomedzi mŕtvych, si pripomínajú rok čo rok členovia jeho „fan“ klubu v rodnej Rakovej, v poslednom pôsobisku v Majcichove, ale aj na prvej kaplánskej stanici v Starom Tekove, Hrončianskych Kláčanoch, vo Veľkých Kozmálovciach, v Štiavnických Baniach, Banskej Štiavnici, v Budapešti a, samozrejme, v Trnave. V tomto meste má divadlo, v susednej dedine hrob. Viac ľudí sa však chodí do divadiel na jeho veselohry zabávať, nepomerne viac, než plakať a modliť sa k jeho hrobu. Mnohým sa ani veriť nechce, že autor mierne frivolných krinolínových veselohier nosil reverendu. Palárik by mohol o sebe spievať ako populárny „komikuš“ z Hervého operety *Mamzelle Nitouche*: v kláštore som Celesten, v divadle zas Floridor.

Tento zborník unisono ospevuje väčšmi Palárika-Floridora, menej medituje o Palárikovi-Celestenovi. Autormi príspevkov sú cirkevné autority, ako aj uznávaní divadelníci.

Niekdajšiemu bojovnému katolíckemu redaktorovi a cirkevnému reformátorovi sa dostalo od súčasnej cirkevnej vrchnosti plné zadostučinenie. Zborník poželnal na cestu kardinál Jozef Tomko. Pridali sa k nemu trnavský arcibiskup Róbert Bezák aj žilinský biskup Tomáš Galis. Príspevkom o Palárikovom staršom spolupútnikovi Jozefovi Emmanuelovi (príležitostnom náboženskom dramatikovi) sa k týmto cirkevným hodnostárom pripojil aj nitriansky diecézny biskup Viliam Judák. O takom chóre žičlivcov veru nemohol Palárik snívať v ostrihomskom fran-tiškánskom väzení. Teraz ho za jeho „hriešne“

skutky, články o cirkevných reformách, všetci velebia. Najviac poklôn sa mu dostáva za vízie o vzniku samostatnej slovenskej cirkevnej provincie. Blahoslavený prorok, ktorého proroctvo sa naplnilo. Ujde sa mu iste dosť zaslúžených pôct aj pri nastávajúcom výročí príchodu sv. Cyrila a Metoda medzi našich predkov. Palárik si menami svätcov posvätil svoj väčšmi literárny než náboženský časopis. Chcel ich mať aj ako patrónov náboženského, spoločenského a kultúrneho spolku. Maďarská vláda však na čelo a názov spolku presadila sv. Vojtecha. Nebolo to podľa želania Palárika a jeho priateľov, ale aj tak dobre, lebo Slováci po násilnom zatvorení Maticy slovenskej mali aspoň spolok, ktorý okrem iného, či predovšetkým, vydával kalendáre a knihy vo vysokých nákladoch. V čase, keď likvidovali slovenské ľudové školy, to bola almužna pre zbadačený národ.

Zborník však prináša viac radostných, pozitívnych zvestí než jóbovských správ. Palárikova činnosť bola mnohostranná. Editor mohol objednávať príspevky nielen od kňazov, ale aj literárnych i divadelných vedcov, jazykovedcov, žurnalistov, lokálnych kronikárov.

O dramatikovi Palárikovi, o „miláčikovi národa“, sa v štúdiu píše až pred záverom. Ale kapitola Miša Kováča-Adamova výrečnosťou a živým jazykom presvedčí čitateľa, že Palárik vystupovať na kazateľnicu musel, ale na javisko vstúpovať dobrovoľne, že vtedň dní divákom premenil na nedele a sviatky, že tak v cirkevných, ako aj v divadelných sporoch bol víťazom. Vedel hry písať (áno, aj odpisovať), ale aj o nich teoretizovať. Autor prináša bohatý, no iste nie úplný prehľad o uvádzaní Palárikových hier od ich vzniku až po súčasnosť. Píše o ochotníckych predstaveniach aj o dejinách inscenácií Palárikových veselohier (tragédiu *Dimitrij Samozvaneec* uviedlo SND doteraz ako jedinú). Dvomi milovníkom a znalcom „slovenského Goldoniho“, Karolovi L. Zacharovi a Jánovi Sládečkovi, udelil v rámci svojej štúdie samostatné slovo. Všíma si aj existenciu a prácu palárikovských inštitúcií a pripojil kritický ohlas uvádzania Palárikových hier v profesionálnych divadlách. Stať spracoval na základe prameňov a informačných služieb Slovenskej národnej knižnice. Tá sídli v Martine a tam je aj Kováč doma.

Doma je však predovšetkým v palárikovskej problematike.

Palárik je zasa doma na Slovensku. Ojedinele ho však hrali v Budapešti, v Srbsku, Chorvátsku, Čechách. Preložili ho do troch slovanských jazykov. Žil medzi Maďarmi, ovládal viaceré svetové jazyky, čítal svetovú literatúru, bol európsky vzdelaný – ale bol to Európan? Kniha ho zaň pasuje.

V pamäti sa mi vynárajú sochy svätého Jána Nepomuckého na mostoch ponad naše riečky a potoky. Okolo hlavy má aureolu z hviezdičiek. Akoby emblém Európskej únie. Ten český i náš svätý za dedinou, obeť spovedného tajomstva s vyrezaným jazykom, sa oprávnene dostal medzi európsku mučenícku elitu. My tam tlačíme našincov, ktorí majú národnú gloriolu, no venček hviezdičiek okolo busty Chalupku Jána či Jána Palárika si neviem predstaviť.

Bolo namieste, keď júlovo-septembrové číslo francúzskej *Revue de Littérature Comparée* (1993) editor nazval *Goldoni Européen* a v zborníku sústredil štúdie o talianskom komédiografovi z viacerých európskych krajín, medzi nimi aj zo Slovenska. Goldoni je nepochybne Európan, ba svetový dramatik. Patrí všetkým. Úsmev však vyvoláva názov zborníka *Ján*

Chalupka, slovenský Európan od Hrona. Vyšiel z vedeckého seminára v Brezne (1991), dva roky pred tamtým parížskym goldoniovským almanachom. A už je tu ďalší náš Európan Ján Palárik, ktorého chcú do eurozóny rovnomennou kolektívnou monografiou pretlačiť v Trnave pri príležitosti 140. výročia úmrtia spisovateľa, buditeľa, kňaza, politika, národovca. Slováka telom i dušou, ktorý poznal svet, no nebol svetobežníkom ani svetoobčanom. Ne-delegujme ho medzi európsku vzdelaneckú elitu. Neuposadia ho na čestné miesto. V cudzine by bol v kúte, doma je na výslni. Celkom určite vo svetle divadelných rámp.

Málokto z klasikov 19. storočia má toľkých zástancov a milovníkov ako Ján Palárik (1822 – 1870). Navyše, on jediný z nich máva aj srdečný potlesk divákov. Má aj svoje divadlo. Je nielen na jeho štíte, ale sezónu čo sezónu aj na jeho javisku.

Je dobre, že editor zborníka Pavol Zemko kráča palárikovskou cestou. Majcichovský farár sa stal trnavským generálnym vikárom. Palárik dožil na majcichovskej fare. No kedysi cirkvou súdený a odsúdený, dnes je velebný pán z Majcichova cirkvou velebený.

Ladislav Čavojský

FENOMENOLÓGIA OBRAZU A FOTOGRAFIE V HISTORICKOM PRIEREZE

(Martin Palúch. *Vnem v zrkadle fotografie a filmu*. Bratislava : Edícia časopisu VLNA – Filmodrom, Drewo a srd, Bratislava 2010. ISBN 978-80-88965-98-5.)

Kniha Martina Palúcha v úvode sumariuje zlomové okamihy prerodu zobrazovania skutočnosti prostredníctvom fotografie a filmového obrazu. Kľúčovým momentom štyroch zaujímavých kapitol s inovatívnymi názvami v tradícii filozofického odkazu de saussurovskej školy znaku a piercovskej teórie označovania je fenomenologická bergsonovská tradícia analýzy vnemu ako základnej intencie svojho predmetu výskumu. Palúchovi na to stačí zosúvsfaženie modernej školy filmového obrazu a vzniku fotografie 19. a 20. storočia najmä so staršou prácou a filozofickým pendantom, v ktorom nachádza súvislosť a rozvetvenie predstavivosti, o ktorej analýzu mu ide, a síce – Leibnizovu teóriu monády (a jej uchopenie v novších postštrukturalistických prácach). Jadrom filmovej výpovede, ktorá vetví našu skutočnosť na prežívanú a paralelnú, onticky existujúcu, vstupujúcu do nášho vedomia, je citáť na strane 64, kde práve s porovnaním Leibnizovej koncepcie autor konštatuje: „Teoreticky môžeme pôsobenie filmových obrazov na divákov prirovnať k ‚ideálnemu‘, ktoré Leibniz spomína, keď sa vyjadruje o monádach.“

Palúch sa však na svojej ceste zaoberá aj technickou analýzou, keď jedna zo spomínaných kapitol má označenie genitívnej metafory: *Gesto prístroja*. Práve v nej si utvára inštrument na dichotomické uchopenie dnešnej mohotvárnej skutočnosti. Totiž, práve prístroj, ktorým realitu vyčleňujeme zo svojho objektívneho statusu, a paralelne ňou vplyvame na ľudské vedomie, má kľúčovú povahu paralelného znaku, ktorý zastupuje objekt. „To znamená: súčasná fotografia koná sprostredkovateľské služby, je optickým zástupným znakom“ (KRACAUER, S. *Fotografia*, s. 107, citáť v knihe na strane 76). Práve tu vidíme jasnú fenomenologickú redukciu skúmaného

materiálu a aj konzekvencie, ktoré je na základe tejto fenomenologickej abstrakcie a redukcie možné vysloviť.

Autor, ktorý sa prezentoval už spoluautorstvom v štúdiách o svojom otcovi, filmovom hercovi Ivanovi Palúchovi, nezakrýva, že sa v rámci dnešnej postindustriálnej doby prikláňa na stranu dichotómie, mnohoznačnosti významu, a teda aj interpretácie, nerobí tak nejednoznačne, ale po uváženej analýze.

Najprv sa usiluje definovať jazykové parametre kódu, ktorý fotografia a film prostredníctvom „čiernej magickej skrinky“ sprostredkujú, parametre zrkadla, ktoré nastavuje, a následne mu z toho vyplývajú typy obrazu: edem a kadem (prípadne semem), invarianty hotového a nehotového obrazu. Rozlišovanie medzi filmom a fotografiou je síce striktné, ale spoločný majú výrobný proces jazyka, kódu, líšia sa len definíciou narácie ako významovej ukotvenosti umeleckého diela. „Znakové vyjadrovanie kamery“ či fotografie Palúch priebežne rozpracúva do analýzy rôznych tvorivých postupov, pričom funkčne využíva fotografické i filmové školy s typickými prejavmi i dielami. Zastavuje sa pri samotnom (de)kódujúcom systéme obrazu, snaží sa na pozadí teórie V. Flussera ukázať, ako obraz dešifrujeme my precipienti a ako ho kodifikujú sami tvorcovia. Táto synchronizácia diachronie, prepožičaný termín práve z V. Flussera, súvisí opäť s teóriou znaku (post)štrukturalistickej školy. Obratom sa tak Palúch vlastne vracia špirálovito na začiatok svojej otázky o povahe obrazu ako takého. Rám obrazu, ktorý tak pomáha vyčleňovať a kodifikovať predaparátovú realitu, vyčleňuje zrkadlovú povahu reality do tzv. medzi-priestoru, v ktorom ona sama vstupuje už do inej komunikácie. Jej povaha je už nie len zrkadlová, obrazová, ale aj znaková, semiotická, a teda konštitujúca umenie ako také. Tri typy obrazových znakov tak opäť súvisia s triádou Ch. S. Peircea, pričom nevyučujú široké autorské možnosti prístupov k vlastnej obrazovej poetike.

V poslednej kapitole nazvanej príznačne *Divák v zrkadle* sa autor snaží zamerať práve na pôsobenie samotného filmového konceptu na percipienta. Kategória pozorovateľa je tak kľúčovou v úsilí pochopiť triádu tvorca

– aparát – divák. Palúch sa pri typizácii uchopenia obrazov dostáva často do teoretickej polohy – takým je jeho písanie o reality show či o dichotómii súkromné/verejné v priezore interpretácie reality obrazom. Zaujímavým sa stáva jeho upozornenie na to, že filmové obrazy majú schopnosť premeniť klasický model telereferencie na opätovné stotožnenie sa so zrkadlovým obrazom. To však nemusíme byť oddaným čitateľom Borgesa, aby sme tento princíp nevypozorovali už aj pri dobrej literatúre. Kniha vedeckých štúdií Martina Palúcha *Vnem v zrkadle fotografie a filmu* ponúka filmové uchopenie reality ako zaujímavú fikciu s dramatickým i dramatizovaným konceptom príkladov a filmovej teórie, pre laika je zaujímavé najmä spätné pôsobenie filmového ma-

teriálu na realitu. Ale to sme už pri otázkach masmediálnej doby ako takej. O vplyvňovanie mienky v globálnom meradle sa tak stáva aj schopnosťou vybrať si primerané jazykové médium na spracovanie svojho pohľadu na realitu. Filmový znak sa tak stáva súčasťou aparátu moderného človeka. Človek nemusí súhlasiť, ale filmové umenie, prostredníctvom autorov ako Michael Moore či iných, sa stáva aj súčasťou univerza *homo politicus*. Na záver si autor kladie najzávažnejšiu otázku: „Stále totiž nie sme schopní presne objasniť, akým spôsobom rozumieme technickým obrazom. Žijeme snád v Babylone obrazovej komunikácie?“ (s. 122).

Andrej Hablák

TICHÁ ÚCTA A ROZPOMÍNANIE NA TO, AKÍ SME BOLI...

(Nadežda Lindovská a kolektív autorov. Magda Husáková-Lokvencová. Prvá dáma slovenskej divadelnej réžie. Bratislava : Divadelný ústav; Divadelná fakulta VŠMU 2008. Strán 454. ISBN 978-80-88987-79-6.)

Mám pred sebou knihu, o ktorej som sa už dávno hotovila písať. Vždy ju otvorím nanovo, vždy ma inšpiruje k novým rozpomínaniam nad tým, čo vlastne viem(e) o prvej dáme slovenskej divadelnej réžie.

V minulosti sa divadelníkom vynárali z pamäti pri mene režisérky Magdy Husákovovej-Lokvencovej najmä dve inscenácie: Majakovského *Kúpeľ* (1963) a *Ploštica* (1965), obe na Novej scéne. A kdesi hlboko aj Brechtova a Weillova *Žobrácka opera* s Ladislavom Chudíkom v hlavnej postave Macheatha (NS, 1947). A Ctibor Filčík. Viac ako jej prvý manžel, politik Gustáv Husák.

V januári 1976 som mala tú česť s mojím bývalým šéfom položiť kyticu na jej hrob, zopár mesiacov pred tým hovoriť o nej s jej dobrou priateľkou Oľgou Lichardovou, neskôr aj s jej druhorodeným synom, ktorý podporil myšlienku poslucháčov Divadelnej fakulty VŠMU namiesto „zemiakových brigád“ realizovať študentské Frontové divadlo.

Čím častejšie človek otvára túto knihu, tým viac sa mu črtá portrét nezávislej, hrdej a nepoddajnej ženy, na prvý pohľad skrývajúcej svoje city, ktorá dobrovoľne vymenila právnické (možno teplé) miesto za neistotu, plnú emocionalitu a politiky – za divadlo.

Základ knižnej publikácie vznikol niekde v roku 2002 pri kolokviu, ktoré pripravila hlavná autorka tejto publikácie – Nadežda Lindovská. Obsah je rozdelený do štyroch častí: *Štúdie* – desať rôznych autorov, *Materiály* – Lokvencovej články, state v divadelných programoch, rozhovory s režisérkou. Tretiu tvoria *Svedectvá* (spomienky, rozhovory o režisérke) a štvrtú *Fakty* (základné údaje o M. Husákovovej-Lokvencovej, jej tvorba). Neoddeliteľnou súčasťou knihy je resumé v anglickom jazyku a *Menný register* (aj s rodnými menami).

Motto úvodnej štúdie N. Lindovskej *Žena*

je *človek ako každý iný muž*, ktorého autorkou je Magda Husáková-Lokvencová, vystihuje dobu, v ktorej žila a najmä tvorila prvá slovenská profesionálna režisérka. Spoluautorka a editorka knihy nazvala obsažnú stať prstoto *Magda Husáková-Lokvencová* (1916 – 1966) – *prvá dáma slovenskej divadelnej réžie* (s. 17 – 104). Po zovšeobecňujúcich informáciách o šírke aktivít M. Husákovovej-Lokvencovej, autorka sleduje životnú púť predmetu svojho výskumu. Na pozadí historických faktov sa pokúša dešifrovať jednotlivé udalosti späté s Husákovou-Lokvencovou, dosah politickej moci v súvzťažnosti so zákulisím spoločenských vplyvov na umelca. Z kapitoly *Peripetie osudu*, podkapitoly *Detstvo a dospievanie* môže sa aj priemerne informovaný človek dozvedieť nové fakty o pôvode Lokvencovej (narodila sa 13. septembra 1916 v Pacove, okres Pelhřimov), o rodičoch, o štúdiu na strednej škole v Banskej Bystrici, na ktoré často režisérka spomínala. *Mladosť* (s. 28 – 42) prináša okrem relatívne podrobných biografických údajov aj širší záber na súdobú spoločnosť „mladých intelektuálov, tzv. druhého pokolenia davistov“ (s. 32), s ktorými sa Lokvencová stotožnila. Pre mnohých divadelníkov je zaujímavá iste aj informácia o jej aktivitách vo vysokoškolskom Spolku socialistických akademikov, kde sa v roku 1936 stala predsedníčkou Ženskej komisie a kde pôsobil aj Gustáv Husák. Dozvedáme sa aj o časopise *Šíp*, kam mladí intelektuáli prispievali.

Takto široko koncipované rozprávanie, doložené množstvom odkazov a poznámok, ponúka hlbšie poznanie faktov a vzťahov, aby sa čitateľ lepšie orientoval v ďalšom vývoji spoločnosti a pochopil súvislosti udalostí a rozhodnutí jej aktérov. Lokvencová bola za doktora iuris promovaná v decembri 1940 a Lindovská správne konštatuje, že to bolo „za éry Tukovho rektorovania, čo sa vzhľadom na ilegálne protištátne aktivity Gustáva Husáka javí v istom zmysle ako pikantná skutočnosť, typická pre atmosféru slovenského štátu“ (s. 37). V tom istom roku získala slovenské občianstvo, pol druhu roka po svadbe s G. Husákom (september 1938). Informácie o jej štúdiu na Hudobnej a dramatickej akadémii v Bratislave (popri práci vo filiálke Moravskej banky) sú známejšie, menej už materiály,

z ktorých Lindovská cituje. Autorka pripomína vojnové roky, októbrový odlet 1944 roku do Moskvy z vojenského letiska Tri duby štyri dni pred pôrodom staršieho syna Vladimíra. Režisérka neskôr obdivne písala o ruskej divadelnej avantgarde, s ktorou sa zoznámila počas vojny v Moskve.

Pre (česko)slovenskú teatrologiu je pozoruhodná podkapitola *Dvadsaťročie s umením* (s. 42 – 59), v ktorej autorka bližšie osvetľuje umelecké smerovanie a výboje Lokvencovej na pozadí meniacej sa politickej situácie. Spomína aj roky väznenia Husáka, aj „vzácné a ľudské spojenectvo“ so Ctiborom Filčíkom, prácu v Slovenskom múzeu po nútenom vyhodení či vyhostení z umeleckého života, proste – životné peripetie. Končia sa stručnou podkapitolkou *Pozostali...* (s. 59 – 61) – stroho o deťoch, ktoré zanechala, o bývalom manželovi, s ktorým sa rozviedla až po jeho návrate z väzenia, poznámku o pani Helenke Kyselicovej, ktorá bola druhou matkou jej detí a veľkou pomocníčkou v domácnosti. A o kolegovi, ktorý „celý život spomínal [na ňu – D. P.] so zbožnou úctou“, čo sa nikdy neoženil a celé roky žil život vdovca – Ctibor Filčík.

Ďalšie kapitoly *Režisérka* (s. 61 – 93), *Divadlo myšlienkového procesu* (s. 84 – 96) rozprávajú o špecifických črtách práce režisérky, o vnímaní muža a ženy, partnerských vzťahoch (prirodzene, prostredníctvom inscenácií a režisérkiných názorov v príspevkoch do bulletinov), o jej ponímaní sveta cez priateľstvá (napr. Ester Martinčeková-Šimerová) a ďalšie a o pôsobení Husákovej-Lokvencovej v Bratislave, Košiciach. Lindovská túto pozoruhodnú štúdiu, ktorá by mohla byť aj samostatnou knižičkou, zakončuje kapitolou *Záhadná Magdaléna – Rozum a srdce*. V nej nepriamo sumarizuje vývoj tejto priekopníckej osobnosti, na ktorú sa desiatky rokov zabúdalo, resp. nemala sa pripomínať. Rozum a srdce – boli Husákovej-Lokvencovej doménami. Intelektuálka s mimoriadnym citom pre divadlo, pre zachytenie najjemnejšieho poryvu ľudských citov. Rozum mal ešte plány, srdce ho zradilo (zomrela 17. januára 1966).

V tejto časti nám Lindovská predchytla myšlienku, ktorú sme chceli vysloviť na konci zamyslenia sa nad touto knihou, keď sama píše o vypovedaní fotografií. Naozaj nielen

odrážajú dušu (z mladosti – Lokvencovi, s Gustávom Husákom), ale zachytávajú prerod mladej elegantnej ženy na zrelú dámu (v kostýme či v nohaviciach). V ustarostenej úprimnej tvári (väčšinou s úsmevom) sa neodzrkadľujú existenčné starosti počas väznenia manžela. Akoby sa pretavili do silných a zároveň aj krehkých dramatických hrdinov, ktorých osudy predkladala na javisku, a či do rozprávkových postavičiek, aby ich spolu s priateľkou Lichardovou vložila do rozprávok pre deti.

Ladislav Čavojský v príznačne pre autora nazvanom príspevku *Provenstvá prevej režisérky alebo Husákovej husárske kúsky* osvetľuje zázemie a úlohu spolupracovníkov Husákovej-Lokvencovej nielen pri prvých prácach, ale aj neskôr, pri klasike. Pripomína, že „s fanfárami našu prvú režisérku nikto nevítal, zato jej inteligenciu zdôrazňovali viacerí a opakovane“ (s. 109). Soňa Šimková sa zamerala na režisérkine práce západnej dramatiky (B. Brecht, Molière, A. Christie), najmä na úspešnú inscenáciu Hellmanovej hry *Malé líšky* (Nová scéna, 1949). Autorka, tak ako aj iní, čo nemôžu a nie sú pamätníci, sa opiera o bohaté kritiky, state v programových bulletinoch, pričom ich zúročila v širších koreláciách slovenského divadla, ako aj v krátkej, ale výstižnej charakteristike režisérky. Za Lokvencovej tematický leitmotív stanovila „analýzu meštiactva v jeho rozličných prejavoch a finesách, s dôrazom na ženské aktérky“ a za hereckú šifru – „herecké divadlo“ (s. 130).

Najväčší znalec mimobratislavského divadla Ján Jaborník sa podrobne venuje analýze košickej sezóny Husákovej-Lokvencovej (1955 – 1956), kde o. i. s úspechom naštudovala Kalinčiakovu *Reštavráciu* s „neideologizujúcim a nepolitizujúcim prístupom“ (s. 136). Priam príkladným sú jeho analýzy aj ďalších titulov, napr. Suchovo-Kobylinovej hry *Krečinskij sa žení*, pri ktorej upozornil na viaceré zaujímavých súvislostí (preklad, príspevok v bulletinu, paralela deja 2. dejstva s vtedajšou dobou a i.).

Štyri autorky si všímajú rôzne témy. Božena Čahojová sa sústredila na spoluprácu Lokvencovej s Lichardovou na rozprávkach a na ich javiskovú podobu. Zuzana Bakošová-Hlavenková sa vracia k niektorým význam-

ným režisérkiným prácam, ako *Žobrácka opera*, Majakovského *Kúpeľ* a Frischov *Don Juan alebo Láska ku geometrii* (1964). *Žobráckej opere* sa venuje aj ďalší príspevok Jany Kaňukovej. Obdobne jednou inscenáciou – Chalupkovou hrou *Všetko naopak* – sa na veľkom priestore zapodieva Zdenka Pašuthová – ako rekonštrukciou diela.

Prvú časť knihy uzatvárajú dve mužské state. O filmových a televíznych rolách, o televíznej réžii píše Vladimír Mlčoušek. Oproti divadelníkom je vo výhode, nemusí sa spoliehať na archívne kritiky, názor si kritik utvára na základe videného. Venuje sa Anči z Bielikových *Vlčích dier* (1948), ale aj krátkej sekvencii jednej dlhšej repliky postavy bez mena v Krejčíkovej *Polnočnej omši* (1962). Mlčoušek o i. pripomína zaujímavú televíznu dramaturgiu 60. rokov (napr. Pirandellov text *Šesť postáv hľadá autora*, Gončarovov a Cuvelierov *Oblomov*, Boltov *Muž pre každé počasie* – všetky 1964), pričom sa nezabudne zmieniť o vtedajších technických možnostiach kamier. Podrobne sa venuje postavám Ctibora Filčíka v inscenáciách jeho dámy – Magdy Husákovej-Lokvencovej.

Bývalý rozhlasový režisér Vladimír Rusko približuje všetky tri Lokvencovej práce v rozhlase. Je vari už príznačné pre naše archívy, že z mnohých význačných diel sa uchovali len malé minútáže (a jej réžia Solovičovej *Prešporskej predohry*, 1956). Aj to je príklad toho, ako sa správame k nášmu kultúrnemu dedičstvu – či už z nedostatku finančných prostriedkov (aj v rozhlase, či v televízii na staré pásy vyrábali nové veci), alebo z laxného vzťahu k hodnotám minulosti.

Príspevky Magdy Husákovej-Lokvencovej treba čítať s ohľadom na dobu, vzdelanie publika i na jej snahu rozširovať spektrum ich vedomostí a záujmu. Editorka knihy z nich vyberala veľmi starostlivo vo viacerých rovinách: súkromného charakteru (list režisérky svojmu profesorovi), všeobecnejšieho – poznámky k súčasnému divadlu, k odkazu Ochlopkova, o modernom herectve, a „výklady“ v programových bulletinoch k inscenáciách.

Čitateľ si obraz o vzdelanej a rozhladenej žene režisérke môže doplniť zo súdobých rozhovorov s ňou (predpremiérových alebo

o Jiráskovom Hronove – vrcholnej prehliadke ochotníckeho divadla).

Svedectvá rozdeľuje editorka do dvoch podčastí: *Spomienky* a *Rozhovory o režisérke*. Veľmi cenné sú spomienky po smrti umelkyne. Odzrkadľujú šok z rýchleho odchodu vzácného a talentovaného človeka. Mnohých priam vyburcoval na osobné vyznania, v ktorých sa spojili fakty, opisy rôznych situácií s emocionalitou a ľudskosťou. Ako Katarína Hrabovská, tak Ester Plicková, Nataša Tanská, najmä však René Krausová písali o ťažkých časoch, ktorými Dr. Husáková-Lokvencová prešla. O jej duševnej sile podržať ešte aj iných, o jej pevnom stanovisku a... o smútku, hneve a hanbe (Hrabovská neváhala tieto slová dať aj do titulku, s. 339). Z nich možno vyčítať hĺbku sily ženy, ktorá po boku svojho muža „stála na piedestáloch“, ktorú spoločnosť odvrhla, ale ktorá dokázala odolávať (okrem iného si zarábala na prežitie rodiny pletením svetrov) a ako sa umelkyňa sa svojou vytrvalou prácou opäť vyšvihla hore. Krausovej spomienky ako spoveď pri nenápadnom hrobe v Slávičom údolí majú faktografickú i ľudskú hodnotu vyššiu ako len historické dokumenty ukryté niekde v archívoch – približujú represálie, ale aj silu žien, ktoré museli vydržať a vychovávať v takých ťažkých časoch s láskou svoje deti. Skromný názov *Veľký človek* korešponduje s titulkom Nataše Tanskej *Aj v tuhých rokoch komunizmu bola dáma*. Škoda, že nikto z pamätníkov (bolo ich viac ako len týchto zopár vymenovaných) nenapísal o jej kufríkovej čajovej súprave, ktorú vraj nosila so sebou na zájazdy divadla po rôznych miestach Slovenska, ako ústne spomínajú starší teatrológovia.

Rozhovor s pamätníkmi viedla zasvätená Nadežda Lindovská. Brat Vladimír Lokvenc osvetlil čosi okolo rodiny, sestriných detí (napr. o Moskve, o jej živote v 50. rokoch a i.), ale na niektoré – pre divadelníkov zaujímavé udalosti – si už po tých rokoch nespomenul. Na druhej strane Viliam Polónyi si pamätal, koľkokrát boli na jej inscenáciách Šalgoti, Lenárt, Baclek (s. 385). Otázky editorky majú nielen opytovaciu hodnotu, ale sú plné nových faktov, súvislostí. Z kolegov z Novej scény sa o umeleckej spolupráci s režisérkou a ľudských stránkach „žensky sebedomej osobnosti“ (s. 390) zverili Dana Kákošová, Eva

Rysová a mladé začínajúce herečky Božidara Turzonová a Emília Vášáryová. Juraj Sarvaš prispel spomienkami na prípravu inscenácie Mňačkovej hry *Aj taký človek...* vo zvolenskom divadle, ktorý tak ako jeho kolegovia tiež hovorí o Filčíkovi – hercovi, pedagógovi (prednášal na VŠMU o Stanislavskom) atď.

Kalendárium M. Husákovej-Lokvencovej uvádza fakty o režisérke, herečke, manželke, matke, umelkyni. Je písané vecne, citlivo, možno v ňom ešte čítať medzi riadkami.

Koncepcia knihy pripomína menšie zborníky o slovenských režiséroch či hercoch (napr. Jozef Budský, Mikuláš Huba a i.). Tento projekt je prepracovanejší, veľkorysejší, je výsledkom niekoľkoročného bádania spoluautorky a zostavovateľky N. Lindovskej.

Divadelnú a dramatickú tvorbu – réžie, roly, publikácie režijno-dramatických rozborov (jeden väčší v rozsahu knižnej publikácie, tri menšie časopisecké, hry, scenáre), prekladateľskú činnosť (z ruštiny) – vypracovala Katarína Kunová. Televíznu a filmovú tvorbu, ktorej nie je veľa, Vladimír Mlčoušek a rozhlasovú autor state o nich. Treba konštatovať, že menný register zahŕňa mená aj z rozsiahleho poznámkového aparátu, čo by malo patriť

(ale často to autori zanedbávajú) k štandardu vedeckej publikácie. Chýba register divadelných, filmových, televíznych, rozhlasových a iných umeleckých diel, ľahšie by sa v tej veľkej knihe hľadalo.

Spomínali sme, že fotografie veľa osvetľujú, dopovedávajú, sú zaujímavé. Knihe by prospelo, keby tých väčších a ostrejších i svetlejších (počítačová grafika to dokáže) bolo viac. Najlepšie sú, samozrejme, filmové zábery.

Kniha dostatočne nahliadla do zákulisia života prvej profesionálnej režisérky slovenského divadla. Bez obdivu, bez vyzdvihovania zásluh a výsledkov. O to je väčšia jej hodnota. Nemožno pochopiť, prečo má mäkkú väzbu, lebo pri častejšom používaní i státi v knižnici sa zdeformuje.

Publikácia má už svoje dieťa – inscenáciu Slávy Daubnerovej nazvanú jednoducho *M.H.L.* Autorka a herečka vychádza z informácií tejto knihy, ktoré dopĺňa premietanie dokumentárnych materiálov. Kniha takú možnosť nemá. Škoda.

Dagmar Podmaková

TABLE OF CONTENTS

STUDIES

- Josef VINAŘ: *Irreplaceable Role of Actor's Uniqueness: Stanislavski's Work Made Acting Search for Its Soul* 3
 Andrej MAŤAŠÍK: *Slovak Theater and the Changes of Generations* 14
 Miloslav BLAHYNKA: *Otakar Zich's Contributions to the Theory of Opera Acting* 27

OUTLOOKS

- Anton KRET: *Actor as the Subject of Criticism and Pedagogy* 33

PROFILES

- Ladislav ČAVOJSKÝ: *One-Time Only Production? (A Tearful Play by Jozef Podhradský: Holuby and Šulek)* 37

CRITIC'S NOTES

- Jana DUDKOVÁ: *On the Cultural Overlaps of Translation (Libuša Vajdová. Sedem životov prekladu)* 64
 Ladislav ČAVOJSKÝ: *The Darling of the Nation to Europeans (Pavol Zemko a kolektív. Európan Ján Palárik)* 67
 Andrej HABLÁK: *Phenomenology of Image and Photography in the Background of History (Martin Palúch. Vnem v zrkadle fotografie a filmu)* 69
 Dagmar PODMAKOVÁ: *Silent Respect and Remembering Who We Were... (Nadežda Lindovská a kolektív autorov. Magda Husáková-Lokvencová. Prvá dáma slovenskej divadelnej réžie)* 71